[Autor]

[Titlu]

Volumul – [Nr. volum] *(opţional)*
Seria [nume serie] *(opţional)*

[Autor]
[Titlu Orig]
[Editura Orig], [Anorig]

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României:
Autor
Titlu / Autor;
trad:
...
...
...
...

Versiune ebook: [X. x]

Henri Focillon
ART D'OCCIDENT

PriMnta Ira. liutit font realizaţi după ediţia din 1963 apărută în Llbfilrif Armânii Colin, colecţia Livre de Poche, ediţie din care a-l praluat l Nltetli Iconografici (realizată de Jeannine Fricker), precum 91

gimorul, Henri Focillon arta occidentului

Evul Mediu romanic vol. I

În româneşte de IRINA IONESCU

Prefaţă de VIORICA GUY MARICA

EDITURA MERIDIANE BUCUREŞTI, 1974

Pe copertă:

Jerichow (regiunea Brandeaburg).

Biserica abaţiau.

Nava centrală (c. 1150-o. 1200)

PREFAŢA

Alături de Anul o mie şi de Maeştrii stampei, apărute în traducere românească în 1971, respectiv 1972, Arta Occidentului, operă capitală pentru activitatea exegetică a lui Focillon, ne readuce în contact cu o prestigioasă personalitate, apropiată poporului nostru prin acele sentimente de simpatie şi prin acea preţuire pe care le-a mărturisit fără rezerve în decursul unei îndelungate cariere. Având prilejul să cunoască şi să conducă un grup de profesori universitari români la Muzeul din Lyon, în 1920, Focillon îşi inaugura în anul următor, ca invitat, cursurile de vară în aula Universităţii din Cluj. Până la izbucnirea celui de al doilea război mondial, el şi-a continuat vizitele în ţară, susţinând la intervale constante conferinţe în centrele universitare de la Bucureşti şi Cluj.

Prin numeroase articole şi conferinţe de specialitate, savantul francez a contribuit la cunoaşterea şi difuzarea artei noastre, participând la marea majoritate a manifestărilor culturale româneşti de peste hotare. El a îmbrăţişat cu pătrunzătoare înţelegere şi căldură cauza unui patrimoniu naţional ce îşi găsea în sfârşit justificată integrare în cultura Europei, străduindu-se să atragă atenţia cercetătorilor occidentali asupra unei arte ale cărei „opere rafinate şi robuste” le admira sincer.

Relaţiile sale personale cu Nicolae Iorga şi Vasile Pâr-van, cu doctorul Ion Cantacuzino, cu inginerul Gheorghe Balş şi cu profesorul Gheorghe Oprescu n-au făcut decât să adâncească afinităţile ce îl îndemnaseră să sondeze spiritualitatea românească. Legat de România şi de români, captivat de folclorul nostru, el preţuia bogăţia inventivă, natura voioasă, gustul sigur, într-un cuvânt ceea ce numea „calităţile

native ale unui popor ales".

Fiu al gravorului Victor Focillon, care fusese profesor de liceu la Bourges şi la Chartres, Henri Focillon (7 septembrie 1881 – 3 martie 1943) şi-a început cariera ca director la Muzeul din Lyon, devenind în 1913 profesor al universităţii lyoneze, apoi titular în 1925 la Sorbona, unde îşi desfăşoară activitatea de medievist. Ca un protest împotriva ocupaţiei naziste, se autoexilează în timpul ultimului război mondial în S.U.A., unde a funcţionat la Universitatea Yale din New Haven până la sfârşitul vieţii sale. Beneficiind de notorietate mondială, Focillon este autorul unei ample opere ce relevă preocupări ramificate şi diverse în domeniul exegezei de artă. Acestea erau orientate spre Renaştere (Piero della Francesca, Raffaello Sanzio, Benvenuto Cellini) şi cu deosebită predilecţie spre marii maeştri ai gravurii, ca Dürer, Rembrandt, Piranesi (1918), Goya. Callot, Dautnier şi alţii, ale căror creaţii îi oferă pretextul unor pasionate incursiuni interpretative.

Lucrările sale de sinteză îmbrăţişează probleme de artă modernă (Istoria picturii din Europa în secolele XIX-XX, 1928), dar mai ales probleme ale artei medievale (Picturi romanice în bisericile Franţei, Sculptorii romanici, 1931, Anul o mie, apărută postum). Multilateral, interesul său n-a ocolit nici unele domenii ale artei orientale (Arta budistă, 1921), oprindu-se apoi asupra acelui deconcertant exemplu de virtuozitate grafică pe care i-l releva figura marelui japonez Hokusai (1924). În felul acesta, Focillon se defineşte ca cercetătorul unor largi arii de creaţie artistica, îndemnat nu odată a stabili raporturi între configuraţia artei europene şi a celei orientale.

Istoricul de artă apare dublat de un estetician original, care se distinge prin formularea unei noi concepţii relativ la natura fenomenului artistic şi la mecanismul său evolutiv. Studiu asupra artei moderne. Tehnică şi sentiment (1919), Viaţa formelor (1934), urmată de Elogiul mlinii (1939) atestă afirmarea unei viziuni estetice proprii ce se abate de la linia tradiţională a teoriei de artă. Potrivit aprecierii lui Duncan Phillips, Focillon este un mare artist al cuvântului, reunind într-o creaţie exegetică unitară: intuiţia, logica şi factura structuralistă ce reprezintă însuşirile fundamentale ale criticii de artă franceze. Charles Sterling, unul dintre elevii reputaţi ai lui Focillon, compară rolul său cu acela al unui Formentin, al unui Baudelaire, al unui Courajaud. Considerând importanţa cardinală a distinsului savant care contribuie la sinteza istoriei de artă franceze, René Huyghe îl plasează

alături de Louis Gillet şi de Émile Mâle.

Gândirea estetică a lui Focillon îşi are punctul de plecare într-o idee pe care Balzac o enunţase în felul următor, într-unul dintre tratatele sale politice: „Totul este formă; viaţa însăşi este formă”. Prin extinderea acestei aserţiuni pe care esteticianul o aşază la temeliile edificiului său teoretic, modalitatea de existenţă a întregului univers material ni se relevă în formele pe care acesta le înveşmântă. Forma reprezintă o categorie universală prin care se definesc conexiunile intime şi se dezvăluie resorturile secrete ale naturii şi ale activităţii umane, cu pluralitatea aspectelor înscrise în timp şi spaţiu, viaţa însăşi nefiind decât un proces generator de forme. „Viaţa este formă şi forma este modul vieţii”.

Depăşind stadiul purei contingenţe, caracterul şi aderenţa relaţiilor existente între forme sugerează curba evolutivă a fenomenelor. Determinate în timp şi în spaţiu, raporturile ce leagă între ele formele artistice transpun opera de artă în ipostaza de metaforă a universului, devenind un instrument de cunoaştere. În virtutea acestui principiu, Focillon părăseşte, aşadar, direcţia de cercetare consecvent urmată de Emile Mâle, care se întemeia în mod primordial pe investigaţiile iconografice, şi îi substituie investigarea morfologiei artistice. Centrul gravitaţional al preocupărilor este deplasat spre. viaţa formelor”, iar analiza pleacă de la substanţa palpabilă a procesului de creaţie.

Obiective şi măsurabile, formele artistice nu se impun ca semne sau imagini convenţionale, ci se autoexprimă, beneficiind de o existenţă autonomă. Ele nu pot fi reduse la un simplu contur sau la o diagramă, ci reprezintă momente ale activităţii creatoare, ale gândirii artistice considerată în plenitudinea sa.

Forma este lizibilă, dar, în măsura în care suscită o multiplicitate de rezonanţe, lectura se poate face în mai multe feluri. Receptarea morfologiei variază în raport cu punctul de vedere al subiectului interpret. Interpretările nu coincid nici în acele epoci, ca evul mediu de pildă, în care creaţia de artă era supusă unor reguli riguroase. Între teologul care dicta programul artistic, artistul care îl traducea în fapt şi omul de rând menit să-l contemple, intervenea o inevitabilă diferenţiere de optică, fiecare considerând imaginea artistică dintr-un unghi propriu.

Depăşind adesea viabilitatea conţinutului ce se devita-li/. cază

sau dispare în timp, forma îi poate supravieţui. Pierzând evidenţa semnificaţiei sale, se transformă în element ornamental, pentru ca, persistând, să-şi redobândească sensul iniţial sau dimpotrivă să se reîncarce cu strania bogăţie a unor sensuri noi. Un exemplu elocvent, citat de Focillon, este acela al nodurilor de şerpi, având la origine o semnificaţie profilactică şi constituind atributul simbolic al lui Esculap. Reeditat printr-un soi de magie simpatetică, acesta a inspirat ornamentul din benzi sau panglici împletite. Proliferarea formei, amplu diversificată, transformată în arabesc, duce la dislocarea vechilor mulaje şi o face să evolueze spre dobândirea unui conţinut revitalizat.

Opera de artă trăieşte cufundată în mobilitatea timpului şi ca atare aparţine perenului. Dar fiind deopotrivă particulară, locală şi individuală, devine un martor universal, slujind la ilustrarea istoriei. Formele plastice se constituie într-o ordine, într-o succesiune impulsionată de mişcarea vieţii, se desfăşoară sub imperiul unei veşnice metamorfoze impusă de principiul universal al reînnoirii. Potrivit unei legi stilistice, o progresie inegală tinde alternativ să experimenteze, să fixeze, apoi să destrame raporturile formale constituite. Însăşi veleitatea de fixare ţine de interregn, căci opera de artă „se naşte dintr-o schimbare şi pregăteşte o alta”. Stilul reprezintă o sintaxă alcătuită din elemente formale cu valoare de indice, constituind repertoriul, vocabularul său şi adesea un puternic instrument de pătrundere a realităţii artistice şi prin intermediul acesteia a realităţii universului.

Inseparabilă de material şi de tehnică, în care autorul vede o poetică a metamorfozelor şi discerne punctul de plecare al cunoaşterii estetice, geneza formei implică colaborarea indisolubilă dintre unealtă şi mâna umană. De aici decurge acel elogiu al mâinii, afirmând coeziunea dintre gândirea artistică şi deprinderea tehnică. Pentru Focillon „spiritul formează mâna, mâna formează spiritul „în virtutea unei strânse interacţiuni fondată pe legile reciprocităţii constante.

Una dintre pietrele unghiulare ale concepţiei sale o constituie în consecinţă legea primatului tehnic, corelat cu rolul determinant al materialului în care prinde viaţă şi i se întrupează morfologia, rezultând (fin joncţiunea unei structuri specifice cu activitatea umană ce îşi lasă amprenta în ea.

Aşadar viaţa formelor este organizată potrivit unei logici

interne iar variaţiile pe care le înregistrează, oscilaţiile şi modificările nu se pot explica în esenţă prin apor—ul unor influenţe străine, ci ca un reflex al acelui joc generat de legile absconse, de resortul structural ce le obligă să acţioneze. Teoreticianul deduce de aici necesitatea de a nuanţa şi chiar de a diminua doctrina influenţelor, considerate ca determinante prin acţiunea lor de şoc. Or, geneza formelor este concepută de Focillon ca rezultatul unor interacţiuni mai complexe, al unui mecanism specific ce se impune în mod legic. În concluzia sa: „Viaţa unui stil poate fi considerată fie ca o dialectică, fie ca un processus experimental”. Stilurile sunt fenomene obiective iar caracterul social al artei derivă din acţiunea pe care arta o exercită asupra vieţii spirituale a omului.

Reunind dubla personalitate a unui artist, uneori de o exaltată elocinţă, strălucitoare, cu aceea a unui spirit lucid care stăpâneşte ferm atât logica aserţiunilor cât şi argumentarea analogică, Focillon îşi impune efortul de situare la nivelul procesului de creaţie genuin, deci identificarea sa cu creatorul.» A gândi ca un artist este ideea vectoare a activităţii noastre de cercetător” afirmă exegetul, cu o temeritate entuziastă, ce a provocat uneori rezerva unor confraţi prea austeri.

Apărută ca editio princeps în 1938, Arta Occidentului reprezintă ampla transpunere faptică a unui sistem de pe acum cristalizat. Potrivit ideii fundamentale preconizată prin acest sistem, edificiul civilizaţiei se înalţă pe un soclu geografic, desfăşurându-se în cadrul unui peisaj specific. Focillon consideră că arta „eurasiană” – dezvoltată pe un teritoriu ce înglobează Europa şi Orientul apropiat – şi-a întregit dimensiunile într-un moment istoric precis, prin definirea celui de al patrulea punct cardinal, Apusul. Considerată nu ca rodul unei epoci intermediare, ci ca o creaţie autonomă, justificată prin originalitatea valorilor certe pe care le-a generat, arta medievală a Europei apusene ia fiinţă tardiv, dar firesc şi necesar, integrându-se în geografia culturală a unei arii vaste. Spaţiul eurasian includea străvechile tradiţii ale popoarelor din Orientul apropiat, absorbise zestrea artistică pe care popoarele Nordului o difuzaseră în epoca migraţiilor şi deţinea în Sud statornica civiliza-le n bazinului mediteranean. Aceasta a suferit în valuri succesive şi în moduri diferenţiate acţiunea elementelor orientale şi nordice a căror înrâurire a contribuit iniţial la dezagregarea, apoi la transformarea sa.

Aserţiunea, că, situându-se în Sud, antichitatea clasică a suferit o

anumită determinare în ceea ce priveşte „substanţa şi conturul umanităţii sale”, este valabilă mutatis mu-tandis şi pentru celelalte teritorii artistice. Sub acest aspect, Focillon se apropie până la un anumit punct de teoria enunţată de Hippolyte Taine în Filosofia artei (1865), cu deosebirea că la Taine aderenţa dintre climatul geografic şi forma de artă pe care o găzduieşte era considerată ca fiind de natură profund structurală şi absolutizată. Potrivit acelei concepţii, un anumit climat năştea în mod legic o anumită structură umană şi un anumit tip de personalitate artistică, înzestrată cu particularităţi temperamentale determinate, ce se repercutau în mod obligatoriu în opera de artă. Focillon nu împinge interpretarea atât de departe în ceea ce priveşte determinismul geografic. Câmpul geografic nu mai constituie pentru el o cauzalitate, ci mai curând un cadru. Criteriul spaţial pe care îl adoptă, delimitarea zonală slujeşte la localizarea fenomenului artistic şi la fixarea reperelor, la clasificarea direcţiilor pe care acesta le urmează în expansiunea sa. Noţiunea de spaţiu artistic se confundă cu aceea a mediului în care are loc circulaţia formelor artistice, vehiculate în ritmuri şi în sensuri variabile. Corelarea artei cu spaţiul în care a luat naştere este concepută sub un dublu aspect: pe de o parte acela al amplorii şi al dinamicii de deplasare, favorizată de întindere, pe de alta acela al claustrării locale, deci al unei anumite statici caracterologice. Tendinţa spre universalitate şi claustrarea locală sunt înfăţişate într-o înlănţuire relativă, dar ineluctabilă, constituind cele două laturi dialectice ale desfăşurării istorico-artistice. În virtutea acestui principiu, Focillon sfârşeşte prin a nega ideea de „şcoală” – până la el frecvent uzitată – pe care o combate nu prin puterea controversei, ci propunând un alt sistem, fără îndoială mai cuprinzător şi mai elastic.

Formele artistice se comportă asemenea unor organisme vii, nu doar pentru că apar ca reflexul materializat al unei tpirituaiilăţi, ci mai ales pentru că sunt supuse unei fluctuaţii evolutive, ce nu exclude nici momentele de stagnare şi de involuţie. Principiul evoluţiei explică geneza, creşterea şi definirea progresivă, desfăşurarea bogată, inflorescenţa stilului, apoi subţierea substanţei şi în cele din urmă atrofia ce duce la substituirea sa. Involuţia survine în ipostazele în care formele artistice nu ating etapa plenitudinii, rămânând cantonate la un teritoriu restrâns, în contrast cu cele larg difuzate şi exercitând în consecinţă o acţiune mai eficientă. În felul acesta, stilul însuşi devine o noţiune dialectică, condiţionată de dublul mecanism al existenţei şi

devenirii sale. Stilul nu mai este considerat ca o totalitate imuabilă de caractere, ci dimpotrivă ca un proces fluctuant, surprins în mişcare continuă, înregistrând succesive prefaceri, avansuri sau dimpotrivă regresii în manifestarea sa.

Evoluţia artistică nu se precizează doar în spaţiu, ci şi în timp, fiind privită în contextul marilor evenimente social-istorice, cu o precumpănire a istoriei politice, interpretată macroperspectivic. Fluxul şi refluxul popoarelor islamice în bazinul mediteranean, invazia apoi statornicirea popoarelor migratoare, cruciadele ce deplasează în direcţie inversă masele Occidentului, constituie evenimente capitale, cu repercusiuni certe. Evenimentele se produc pe un traiect marcat de formaţii statale diferite, într-o societate dominată de instituţii hegemone, ca regalitatea, marea putere feudală laică şi îndeosebi feudalitatea eclesiastică. Urmând direcţia marilor căi comerciale, itinerariile pelerinilor constituie în romanic arterele de-a lungul cărora pulsează – uneori mai lent, alteori cu o frecvenţă sporită – fluidul unei spiritualităţi ce se cristalizează în entităţi artistice. Organismele sociale au un rol precis în definirea acestora. În epoca romanică, arta cultivată cu precădere în marile centre ale mânăs-urilor are un caracter monastic, în timp ce în epoca goticului, îndeosebi în faza matură şi târzie, generează o artă a centrelor urbane promotoare ale unei culturi cu veleităţi „realiste”.

Interpretarea lui Focillon nu este lipsită de monumentalitate, viziunea sa îmbrăţişează coeziunea faptelor esenţiale cu cele accesorii. Adesea investigaţia detaliului se face cu o extremă fineţe, discernământul său subtil sondând cele mai delicate conexiuni. Fenomenele sunt înfăţişate în genere la scară continentală, în mersul istoriei. Ideea vectoare ce se desprinde din lectura cărţii, anume că forma artistică nu este un simplu receptacul de idei şi de sentimente, ci expresia complexă, vie a unei spiritualităţi istoriceşte condiţionată, constituie în mod neîndoielnic un aport meritoriu, chiar dacă nu este dusă până la ultimele sale consecinţe.

Pentru Focillon, arta romanică nu s-a născut ex nihilo, manifestându-se ca o bruscă eflorescentă la începutul secolului al XII-lea, ci reprezintă un proces cu antecedente mai îndepărtate. De aceea atenţia sa se îndreaptă spre morfologia carolingiană şi preromanică în care discerne principalele izvoare constitutive ale acestui stil occidental, primul deplin evoluat. Autorul încearcă să

descopere rădăcinile fenomenului, să elucideze procesul din substrucţii, zona obscură în care s-a produs lent şi treptat interacţiunea, apoi fuziunea acelor componente din care s-a închegat arta romanică. Caracterul complex al acestor antecedente, greu de limpezit, persistenţa a numeroase momente şi chiar etape lacunare pe care Focillon, când nu le descoperă faptic, le suplineşte prin ipoteze, atestă incontestabila sa contribuţie la clarificarea fenomenului. Punând în lumină contradicţiile ce tulburau în faza crepusculară imperiul roman, subminat în dominaţia sa politico-militară – dar şi pe plan artistic – de înaintarea popoarelor migratoare, savantul cumpăneşte diversitatea alternativelor. Creştinismul de origine orientală şi arta popoarelor migratoare au determinat ceea ce el numeşte „orientalizarea Europei”, la care a contribuit, desigur, şi influenţa islamică. Relaţiile cu Bizanţul şi cu Armenia, mediate prin călugări, pelerini şi negustori sirieni, nu sunt străine de acest proces.

Deci deplasarea valorilor şi nu o neaşteptată cezură, nu abandonarea radicală a tradiţiilor cultivate de antichitatea greco-romană, a stârnit în Occident geneza unor forme de artă proprii prin care se definea o nouă civilizaţie, aceea a evului mediu. Suprema modalitate de manifestare a acestei civilizaţii se confundă cu arhitectura monumentală ce îşi subordonează atât artele aplicate, pictura şi sculptura, cât şi pe cele decorative.

Ana Romei antice, a Bizanţului şi a Orientului apropiat, aceea a Nordului migrator, acţionând cu intensităţi variabile, se repercutează printr-o serie de elemente diferenţiate în arta carolingiană, principala sursă a romanicului. Totuşi o deosebire elementară le separă. Căci în vreme ce arhitectura carolingiană menţinea în decoraţia monumentală paramentele de marmoră sau metal, adoptând deopotrivă mozaicul, uneori şi ornamentele din stuc, deci ceea ce s-ar

numi materialele de substituţie – utilizate în spiritul tradiţiei bizantine şi islamice –, arhitectura romanică subliniază supremaţia materialului masiv, a blocului nud, caracterul unitar al zidăriei structive de piatră căreia decorul îi este în mod organic încorporat.

Debutând în a doua jumătate a secolului al X-lea pe fondul unei civilizaţii prin excelenţă feudală şi monastică, ilustrată însă şi prin aspecte de geneză urbană, îndeosebi negustorească, romanicul timpuriu derivă ca gândire structivă şi concepţie planimetrică din

arhitectura carolingiană. Se caracterizează însă prin utilizarea sistematică a unei ornamentaţii, compusă dintr-o friză de arcuri oarbe, alternată cu platbande verticale, ce decorează ritmic faţadele.

Focillon discută ipotezele suscitate de problema originii acestui motiv constant reîntâlnit pe anumite arii, distins prin factura sobră şi egală şi multă vreme denumit „lombard”, în virtutea unui termen convenţional. Deşi numeroasele exemple timpurii, întâlnite în nordul Italiei, de asemenea faima europeană a constructorilor lombarzi ar legitima până la un punct această interpretare, savantul francez precizează apariţia şi răspândirea decorului respectiv pe un teritoriu mult mai vast decât acela al Lombardiei. În mod original, el concluzionează că acest ornament de origine orientală nu constituie atât caracterul distinctiv al unei epoci artistice, cât al anumitor regiuni. Acesta este motivul pentru care îi acordă o semnificaţie mai curând geografică, referindu-se la răspândirea variantei arhitectonice pe un teritoriu definit, subdivizat în zone cu particularităţi specifice. Focillon le conturează foarte clar distingând o zonă mediteraneană şi una septentrională. Zona mediteraneană include arhitectura catalană în contiguitate cu cea mozarabă, nordul şi centrul Italiei, Languedocul inferior, Provenţa şi Renania. Zona septentrională cuprinde insulele britanice, partea meridională a Ţărilor de Jos, nordul şi nord-estul Franţei, vădind o persistenţă accentuată a tradiţiei carolin-giene, sesizabilă în arta ottoniană din Germania, după cum influenţa normandă s-a exercitat asupra arhitecturii anglo-saxone.

În configuraţia de ansamblu a acestei geografii artistice, Franţei îi revine un rol de primă importanţă, prin pluralitatea variantelor regionale. Aceste grupe regionale erau ferm constituite la începutul secolului al XII-lea, întâmplându-se uneori să nu fie atinse nici de înrâuririle mediteraneene, nici de cele septentrionale, cum este cazul romanicului auvergnat sau al celui burgund. Arta cluniacensă din Burgundia manifestă o morfologie precoce a cărei semnificaţie novatoare pentru Occident este sublimată.

Elaborarea structurii planimetrice şi a elevaţiei arhitectonice caracteristice romanicului matur s-a produs într-o etapă anterioară, în secolul al XI-lea care este teatrul marilor experimentări simultane, fie înrudite, fie diferenţiate. Maturitatea este precedată de efervescenţa germinaţiilor stilistice, disparate sau contigue, dar contribuind deopotrivă la dezvoltarea factorilor structivi: elemente portante şi

sisteme de boltire. În istoria societăţii feudale, secolul al XI-lea constituie un preambul fecund pe care se sprijină prima formă clasică a artei medievale, aceea a romanicului. Semnalată în prima jumătate a secolului următor, ogiva, element novator în procesul structurării arhitectonice, suscită probleme pe care autorul încearcă să le elucideze, prefigurând soluţii ce în absenţa unor argumente peremptorii nu puteau fi pe deplin formulate.

Focillon precizează ca adaptarea ogivei la bolta în cruce, de asemenea corelarea sa cu arcurile divizoare frânte, apoi cu contrafortul şi cu arcul de sprijin, corespunde în esenţă procedeului gotic. În secolul al XII-lea, însă, introducerea ogivei avea un caracter preliminar, experimental, neîngăduind definirea iniţială a unui stil. Marea problemă stipulată este aceea a originilor ogivei, ce continuă să mai frământe şi azi spiritul istoricilor de artă.

Pornind de la prezumţia că în Occidentul creştin ogiva a apărut la Durham (1093 – 1104), în Anglia, sub influenţă normandă, se constată prezenţa sa în Île-de-France, la Saint-Dénis (114C-1144) unde funcţia portantă a ogivei se integrează însă unui sistem, ce este în ultimă instanţă gotic. Pe de altă parte nu se exclude ipoteza potrivit căreia constructorii lombarzi, aşa-zişii Commacini, s-ar fi inspirat dintr-un foarte vechi element de tradiţie romană, ceea ce îngăduie presupunerea originii lombarde a ogivei, preluată ulterior de şcoala anglo-normandă. Focillon nu trece cu vederea nici exemplele islamice, răspândite în Spania aflată sub ocupaţia musulmană, specificând însă că în arhitectura arabă nervurile ce dublau bolţile nu aveau funcţie activă, de suport, ci una strict decorativă, fapt ce nu infirmă cu desăvârşire posibilitatea unor sugestii oferite arhitecţilor occidentali. În sfârşit citează un întreg grup de edificii ridicate în Armenia, unde oviga utilizată într-un scop eminamente structiv era întâlnită în contextul unor programe arhitectonice variate şi savant concepute.

A accepta ideea unui model unic cu expansiune largă pe teritorii diverse, deci supoziţia filiaţiei directe, sau a opta pentru sincronismul unor experienţe paralele, exercitate prin filiere complexe, ramificate, constituie esenţa întrebării. Fără a da un răspuns concludent, Focillon, în consens cu majoritatea istoricilor de artă, înclină pentru cea de a doua alternativă.

Arta occidentală a evului mediu s-a constituit prin absorbţia masivă a unor elemente multiple, printre care şi cele de provenienţă

orientală, organic contopite în fizionomia sa. Unul dintre marile merite ale autorului rezidă în sondarea selectivă a tuturor posibilităţilor, în îmbrăţişarea cvasi-exhaustivă a izvoarelor stilistice. El cântăreşte toate ipotezele importante, cu pertinenţă şi stăruitoare investigare. Expunerea judicioasă a tezelor, atent examinate, logic îmbinate, îi îngăduie generalizări speculative, enunţarea pe temeiul faptic a unor seducătoare teorii, fără a prejudicia stabilitatea edificiului său ştiinţific.

Doar rareori savantul se lasă furat de implicaţii hazardate, în urmărirea unui fenomen morfologic ce se vrea investigat până la expresia ultimă. De pildă atunci când afirmă că decorul de nişe oarbe, cunoscut în genere sub denumirea de „ocniţe", de la bisericile moldoveneşti din epoca lui Ştefan cel Mare, ar constitui un reflex tardiv şi îndepărtat al ornamentului romanic. Este greu de admis ca, în plină ambianţă culturală bizantină, acest motiv să fi reapărut spontan în arhitectura moldovenească de la sfârşitul secolului al XV-lea şi începutul secolului următor. Cu atât mai mult cu cât arhitectura romanică din Transilvania – regiune ce ar fi putut, împreună cu Polonia eventual, să transmită influenţa romanică – îşi încheiase evoluţia la sfârşitul secolului al XIII-lea. Ocniţele şi nişele oarbe moldoveneşti, în genere, derivă din arhitectura Ţării Româneşti, înrâurită la rându-i de morfologia ornamentală a ambianţei bizantmo-balcanice, unde motivul era extrem de răspândit.

Mai oportună era o apropiere între decorul romanic şi ornamentaţia arhitectonică a monumentelor ruse din regiunea Vladimir-Suzdal, provenind din secolul al XII-lea. Contactele acestei zone cu arta occidentală prin filiera Haliciului, 15 deci prin mediere polonă, nu sunt excluse. Pe de altă parte, nu pot fi pierdute din vedere nici analogiile morfologiei suzdaliene cu arhitectura caucaziană şi armeană. Elevaţia cmbică a edificiului, repertoriul iconografic şi tratarea plastică a decorului de la biserica din Achthamar (secolul al X-lea) sugerează temeiurile unei comparaţii evidente cu monumentele ruseşti din regiunea citată.

Este de asemenea curios faptul că insistând asupra unor surse de influenţă orientale ca Transcaucazia, Armenia şi Georgia, Siria şi Asia Mică, al căror rol în constituirea artei bizantine a fost limpede precizat şi care geograficeşte se învecinează cu Bizanţul, Focillon estompează rolul componentei bizantine. Imperiul bizantin nu a fost

doar un mediator al influenţelor orientale, ci şi un centru activ de elaborare şi difuzare a unor soluţii proprii ce sunt neglijate de autor. În ansamblul interacţiunilor artistice exercitate pe un imens teritoriu, Bizanţului – ce avusese relaţii active cu Occidentul, subliniate în epoca Cruciadelor –, i se atribuie un rol minor, am spune episodic. Savantul francez îşi manifestă rezervele chiar şi în cazurile indiscutabile, cum se întâmplă cu monumentele romanice din Aquítania. Obiectând că bizantinii îşi construiau bolţile din cărămidă şi nu din piatră, ca occidentalii, Focillon caută genealogia cupolelor pe pandantive, grupate în jurul unui nucleu central, întâlnite în sudul Franţei, fie într-un prototip oriental inedit, fie în tradiţia locală a unor colibe pe plan circular, acoperite cu un fel de cupole rudimentare, scăpând din vedere argumentul dispoziţiei planimetrice ce condiţionează elevaţia, dispoziţie ce este evident bizantină. Recunoaşte totuşi că biserica Saint-Front din Perigueux – la fel cu catedrala St. Pierre din Angoulême de altfel – prezintă certe înrudiri, asemenea bisericii San Marco din Veneţia, cu planul în cruce greacă încununat de cinci cupole al bisericii Sf. Apostoli din Constantinopol, construită în secolul al VI-lea.

Autorul nu acordase importanţa cuvenită contribuţiei bizantine nici în cadrul arhitecturii de tip central din epoca carolingiană, având ca prototip capela palatină de la Aachen. Menţionase totuşi că acest monument cheie, cu dovedite reflexe în arhitectura preromanică şi romanică, era o reeditare a bisericii San Vitale din Ravenna, unul dintre cele mai reputate monumente bizantine. În genere iradierea formelor bizantine spre Occident, prin intermediul Italiei, este fugitiv sau deloc amintită.

O contribuţie cardinală îi revine lui Focillon în interpretarea sculpturii romanice, considerată în strânsă conexiune cu arhitectura în care se concentrează semnificaţiile dominante ale artei medievale. Stabilirea corespondenţelor dintre arhitectură ca expresia majoră a acestei arte şi ramurile sale subalterne, artele plastice şi decorative, permite fixarea unor principii definitorie ale idealului de monumentalitate în care se reflectă imaginea particulară a unei universale inteligenţe umane. Noua ordine artistică se amplifică cu forţă continuă, dar se întemeiază în mod constant pe principiul de supremaţie a arhitecturii.

Ar fi logic ca tendinţa spre monumentalitate să-şi afle echivalentul şi în plastica decorativă, dar în stilul romanic sculptura nu

are o existenţă autonomă, limitându-se la o funcţie subalternă. Pe de altă parte nu are nici caracterul epidermic al ornamentaţiei aplicate, ca în arta orientală şi bizantină. Supunându-se condiţionării impusă de o arhitectură ce utilizează aproape exclusiv piatra ca material de construcţie, figuraţia plastică este creată în virtutea unor principii stilistice menite a satisface o finalitate predeterminată. Figura umană se pliază în funcţie de morfologia elementului arhitectonic la care aderă. Se subţiază şi se alungeşte, sau dimpotrivă se comprimă şi devine îndesată, îmbrăcând adesea configuraţii nefireşti, dictate de forma funcţională a elementului decorat. Blocul de piatră, care alcătuieşte celula murală a edificiului, acceptă doar imaginea decorativă ce poate fi încorporată în limitele suprafeţei sale, forma ce i se înglobează organic coexistând cu structura. Blocul şi figura se identifică, constituind un tot omogen. În felul acesta figuraţia accentuează, pune în valoare şi în acelaşi timp susţine funcţionalitatea elementului arhitectonic. Procedeul favorizează pe de altă parte stilizarea, transformarea imaginii în cifru ornamental. Figura umană şi schema reprezentării sale se suprapun, se confundă, de unde rezultă evidarea motivului de substanţa sa materială. Imaginea se abstractizează, semnificaţia sa devine nu odată stranie sau chiar criptică. Plastica monumentală este ca atare literalmente comandată de arhitectură, suferă o condiţionare dintre cele mai severe, legile arhitecturii romanice se propagă în sculptura chemată să o decoreze.

Absorbit de rolul sculpturii monumentale care este cel mai intim legată de arhitectură, expresia artistică prin exce

17 lentă a spiritualităţii medievale, Focillon nu acordă decât un rol restrâns picturii murale. Apoi, omite exemplele italice, celebrele fresce de la Sant' Angelo în Formis şi de la Ferentillo, pierzând din vedere în acelaşi timp relaţiile mai strrânse cu pictura bizantină.

Abordând cea de a doua temă fundamentală a lucrării sale, goticul, autorul insistă asupra unui debut stilistic ce implica paralelisme, uneori chiar coincidenţe cronologice, cu romanicul. Luând în considerare evidenţa acestei împrejurări, Focillon se străduieşte să desluşească, încă în germene, acele condiţii ce s-au repercutat în mod determinant în procesul constituirii sale. Faptul că goticul ia aşa-zicând naştere pe domeniul capeţian, în Île-de-France, este explicat prin absenţa unei tradiţii romanice înrădăcinate pe acest teritoriu, unde noul stil nu avea de întâmpinat rezistenţa unei

morfologii „clasic” definite.

Ogiva constituie poate supremul element de legătură între cele două stiluri, subliniind continuitatea unei evoluţii ce nu comportă cezuri şi se desfăşoară cu o anumită consecvenţă prin metamorfozarea formelor iniţiale. Adoptarea ogivei, pe care Focillon în controversă cu alţi autori refuză să o considere ca o simplă componentă ornamentală, căci este invenţie de zidar, gândită prin excelenţă ca element funcţional şi propagată ca atare, duce la constituirea rapidă a unei noi structuri arhitectonice ce se impune prin coerenţa şi prin statornicia raţionamentului. Logica strânsă a acestui raţionament ingineresc a îngăduit, în ciuda diseminării experienţelor pe o arie largă, cristalizarea unui sistem complet, temerar ca soluţie tehnică şi viguros prin organică-i frumuseţe. Bazat pe principiul riguroasei coordonări a părţilor constitutive, pe supremaţia calculului matematic, goticul generează prin utilizarea ogivei colosul de piatră asamblat din fragmente active. Marele aport al arhitectului gotic rezidă în abandonarea boltirii unitare a unui spaţiu amplu şi în subdivizarea acestuia în unităţi mici, în traveele ce poartă bolţi individuale, construite şi echilibrate independent. De aici decurge în mod necesar invenţia contrafortului şi a arcului de sprijin ca factori adjuvanţi, impuşi de stabilitatea edificiului.

Secolul al XII-lea reprezintă epoca marilor experimente gotice, în aceeaşi măsură în care veacul anterior fusese decisiv pentru formularea structurii romanice. Cistercienilor – aparţinând unui ordin monahal influent ce deţinea peste 350 mănăstiri, diseminate din Scandinavia şi Irlanda, până

În Portugalia, Castilia şi Catalonia, extinzându-şi reţeaua sediilor peste întinsul Europei central-răsăritene (inclusiv Transilvania unde le datorăm introducerea goticului) – le-a revenit rolul cardinal în difuzarea ogivei şi a morfologiei gotice timpurii. Importanţa acestei contribuţii este comparabilă cu aceea a ordinului cluniacens (benedictin) în ceea ce priveşte răspândirea stilului romanic.

Dată cheie, anul 1144 consacra afirmarea la Paris a primului şantier gotic de la Saint-Dénis, sub patronajul unui abate benedictin, celebrul Suger. Dar biserica mănăstirească se înălţa în plin domeniu regal ce includea şi un însemnat centru meşteşugăresc. Dincolo de aportul monastic iniţial, creşterea şi expansiunea stilului gotic se leagă

prin excelenţă de dezvoltarea vieţii urbane, a centrelor aflate sub protectoratul regalităţii şi de episcopatele active, cu reşedinţe în oraşele puternice. Iată de ce chintesenţa, produsul capital al acestui stil îl constituie catedrala.

Menţinând în perioada timpurie dispoziţia planimetrică şi distribuţia maselor arhitectonice moştenite din romanic, catedralele secolului al XII-lea – Noyon, Laon, Soissons, Paris, Chartres – sunt de pe acum gotice în ceea ce priveşte organismul elevaţiei şi sistemul de articulare al edificiului. În ciuda severităţii procedeului, dictată de caracterul său stringent constructiv, având o perfecţiune raţională ce îndreptăţeşte compararea sa cu desfăşurarea legică a unei teoreme matematice, stilul nu suferă de anchilozările unei rigidităţi doctrinare şi nu se mărgineşte a specula cu monotonie o unică formulă. Elasticitatea gândirii inginereşti a constructorului medieval – arhitect şi pietrar deopotrivă – se relevă pilduitor în diversitatea filiaţiilor generate prin aplicarea diferenţiată a principiului de bază, posibilă din momentul stăpânirii ferme a mecanismului structural. Se declară de asemenea în îndrăznelile progresiv potenţate ale arhitecţilor care îşi permit să jongleze literalmente cu blocul de piatră, exaltând înălţimile, împingând până la limitele posibilului scara verticalităţii. Spre deosebire de romanicul care, în ciuda tentativelor variate, se vădise mai mult sau mai puţin captiv al materialităţii sale, goticul învinge cu o uimitoare supleţe condiţionările impuse de material şi tehnică, sporindu-şi grandoarea şi vitalitatea.

Încă din faza matură, când toate problemele tehnice ridicate de echilibrarea monumentului, de calculul pertinent al împingerilor şi al rezistenţelor erau soluţionate, goticul nu mai inovează, ci fructifică şi rafinează formula universală. O imaginaţie prolifică, eliberată din chingile reţinerii tehnice, evoluează cu exuberanţă, reflectându-şi inventivitatea în particularităţile decorului. Arhitectura de schelet este invadată de învelişul exterior al ordonanţelor ornamentale. În faza târzie asistăm la acea fantastică desfăşurare morfologică ce se propagă în decorul flamboaiant, ca un reflex al „irealismului” – conceput în sens structiv, prin neglijarea aderenţei stricte la componentele funcţionale –, determinându-l pe Focillon să vorbească despre un „baroc gotic”. Ba-rochismul acestei faze finale este ilustrat de dezlănţuirea mobilităţii decorative, de expansiunea debordantă a motivelor, a detaliilor aproape haotice ce maschează evidenţa structurii. Cultura

europeană devenise beneficiara unui stil universal şi inepuizabil ca resurse combinatorii. Prin intermediul goticului, civilizaţia Occidentului dobândea în sfârşit hegemonia, favorizată de împrejurările istorice, printre care căderea Constantinopolului (1453) şi marea invazie selgiucidă ce pusese brutal capăt imperiului bizantin şi înfloririi sale artistice, au fost de indiscutabilă importanţă.

Deşi arhitectura continuă să-şi păstreze privilegiul de artă dominantă de care beneficiase în romanic, menţinându-se ca expresie suverană a spiritualităţii artistice din Occident, suferă modificări în ceea ce priveşte raporturile cu artele plastice ce îi erau iniţial subordonate. Punerea în valoare a scheletului structiv, prin evidarea progresivă a maselor de zidărie, provoacă pierderea vastelor suprafeţe murale afectate picturii în frescă. Determină, în schimb, dezvoltarea unei arte specifice, aceea a vitraliului, conceput în acelaşi timp ca receptacul şi difuzor al luminii şi servind ca atare la transfigurarea spaţiului interior, la iluzia dematerializării sale. În faza goticului târziu va favoriza naşterea picturii de şevalet, care, utilizând tehnica uleiului, va face posibila acea revoluţionare a viziunii artistice ce, consemnând un pas decisiv spre fiziomorfism, va da naştere poeticii picturale a lui Van Eyck. Ascendentul dobândit de pictură, autonomizarea ei, nu pot fi concepute decât prin acest îndelungat proces de desprindere de suportul arhitectonic, îngăduind inovarea în conţinut şi formă.

Corelarea strânsă dintre arhitectură şi sculptura, menită să o decoreze dar şi să o vivifice, se menţine în faza timpurie şi matură a goticului, detaşarea sculpturii de arhitectură fiind tardivă şi desăvârşindu-se iniţial sub forma

plasticii funerare şi a celei destinate fântânilor. Abia după 1400 se va putea vorbi de o plastică liberă, cu caracter monumental, destul de lent elaborată.

Alcătuind un univers deliberat, un microcosm menit să exprime prin caracterul enciclopedic al iconografiei sculptate un summum al cunoaşterii medievale, catedrala se înveşmântă într-un înveliş figurativ. Calea parcursă de la Statuile-coloane, reprezentând la Chartres de pildă o ultimă manifestare a conformismului romanic, la plastica autonomă, eliberată de condiţionarea fondului arhitectonic, coincide cu epopeea lentă a unei esenţiale transformări morfologice, încărcată cu sensurile treptat lărgite ale unei concepţii definită ca

expresia umanismului medieval.

Concepţia aceasta îşi păstrează desigur caracterul teleologic, dar aşază natura şi omul în centrul preocupărilor sale. În orbita imens dilatată a acestui univers, iluzia unei divinităţi imanente continuă să domine, dar îşi modifică esenţa. Acel Cristos inaccesibil şi vindicativ ce era reprezentat în romanic ca un fantastic stăpânitor supraterestru, ca simbol înfricoşător al judecăţii din urmă, se umanizează, coboară la nivelul credincioşilor, se proporţionează la dimensiunile lor şi le îmbracă înfăţişarea. Un dumnezeu-om fi ia locul, polarizând ca un magnet, prin panteismul său, aspectele diverse ale cosmosului. Devenind un principiu de universală coeziune, noua ipostază a dumnezeirii reprezintă factorul simbolic spre care gravitează datele unei filosofii mai blânde, în ultimă instanţă fiziomorfă. Sentimentul religios îşi pierde intensitatea terifiantă, devine poetic şi benign. Prezenţa umană se diseminează pretutindeni, populează această nouă lume care şi-a pierdut apriga austeritate, odată cu dobândirea unui sentiment al naturii. Toate faţetele realului se concentrează în jurul fiinţei umane care descoperă şi măsoară cu sentimentală ardoare mediul înconjurător, contemplat adesea cu o fermecătoare ingenuitate. Oglindirea naturii se amplifică, de la introducerea elementelor de floră locală şi a repertoriului animalier cu caracter simbolico-alegoric, la aceea a activităţilor umane, consemnate în reprezentările calendarului. Relatarea simbolică a zodiacului este dublată de una descriptiv-anecdotică.

În iconografia secolului al XIII-lea s-a produs acea abatere progresivă de la viziunea apăsătoare, populată cu monştri, bântuită de fantasme, specifică obscurantismului medieval. Motivele fantastice nu dispar, dar se transformă sub impulsul spiritului satiric. Moştenirea spiritualităţii orientale şi misticismul bat în retragere în faţa umanismului occidental. Este replica acelui proces, consumat cu secole în urmă, în care raţionalismul mediteranean al lumii antice suferise asaltul copleşitor al ideologiei creştine, impulsionată de Orient.

Influenţa Orientului, accentuată de intervenţia popoarelor migratoare, precipitase declinul spiritualităţii greco-romane, inaugurând în Apus pe aceea a evului mediu timpuriu. Tradiţia antică, persistentă în Italia, nu constituise o forţă verticală ce suia din adâncul vremurilor fără deviaţie sau fără sincope, ci un proces mobil cu efecte de variabilă intensitate. Dacă începutul evului mediu înregistrase sub

avalanşa înrâuririlor o pierdere a vitalităţii creatoare, avea să beneficieze în schimb, printr-o selecţie efectuată în timp, de aluviunile fertile ale marilor curente asimilate. Autorul subliniază cu deosebire aportul considerabil al mi-graţiilor ce au înlesnit pătrunderea marilor culturi proto-istorice şi reînsufleţirea tradiţiilor locale, inhibate în evoluţia lor de supremaţia culturii greco-romane. Din acest sincretism artistic al începuturilor îşi trage în ultimă instanţă seva şi originalitatea arta Occidentului ca primă manifestare deplină a unui teritoriu istorico-geografic mult încercat, dar izbutind să articuleze prin îndelungi străduinţe un limbaj propriu ce îşi are incontestabila şi durabila măreţie.

Spirit enciclopedic, Focillon frapează prin amploarea şi complexitatea problematizărilor, propunând adesea cele mai temerare implicaţii, nu odată deconcertante faţă de stadiul în care se aflau cercetările de artă medievală la data când îşi concepea opul. Perspicacitatea sa ştiinţifică, alimentată de o imaginaţie ferventă şi extrem de suplă, pătrunzând cu acuitate substanţa subtilă a fenomenelor, i-au îngăduit elaborarea unui vast sistem, transformat în sinteză. Argumentarea şi forţa expunerii conving, chiar şi în situaţiile în care autorul se lasă sedus de ineditul ispititor al unor ipoteze până la el neîncercate, menite a deschide noi perspective şi a extinde orizontul cunoaşterii.

Metodică şi atrăgătoare, expunerea nu îşi pierde fluenţa prin densitatea ideilor. Suflul larg al frazării, ţinuta aleasă a exprimării oferă o lectură captivantă şi neîmpovărătoare. Nu odată autorul se exprimă cu poezie, adeverindu-şi dubla personalitate, asociind investigarea intelectuală cu participarea senzitivă.

Arta Occidentului nu este doar o lucrare de ştiinţă, ci şi o operă de imaginaţie. Focillon înfăţişează Apusul ca pe un imens creuzet în care au fost colectate şi topite la temperaturi înalte cele mai diverse metale, provenind din filoane adânci, ancestrale, vehiculate de mari mulţimi în mişcare pe scena istoriei. Pretutindeni el sondează cu pasiune conexiunile fertilizante, sapă la rădăcinile faptului artistic, râvnind să descopere izvorul primordial, pentru a putea stabili apoi condiţiile generale şi particulare ale creşterii stilistice. Potenţialul artistic nu se concentrează doar în valori estetice şi morale, ci reprezintă o semnificaţie certă pentru istoria umanităţii într-o fază precisă a dezvoltării sale. Pentru Focillon arta nu constituie doar o

entitate, ci apare ca o categorie istorică, reprezentând cea mai elocventă şi mai dezvăluitoare oglindire a unei epoci şi a unui popor.

Temeinicia cunoaşterii docte şi farmecul imaginativ întemeiat pe convingeri lămurite, ferm susţinute, investigarea fenomenelor în expansiunea şi în adâncimea lor, garantează larga valabilitate a tezelor fundamentale pe care Focillon le-a emis în opera sa.

VIORICA GUY MARICA

NOTA EDIŢIEI FRANCEZE

TEXTUL DE FAŢA ESTE CEL AL EDIŢIEI ART D'OCCIDENT PUBLICATĂ DE LIBRAIRIE ARMÂND COLIN. BIBLIOGRAFIA ŞI NOTELE ALCĂTUITE DE HENRI FOCILLON AU FOST RELUATE INTEGRAL. NOTELE COMPLEMENTARE ŞI ADĂUGIRILE BIBLIOGRAFICE AU FOST REALIZATE DE JEAN BONY, AUTORUL EDIŢIEI ENGLEZE A ACESTEI LUCRĂRI, PUBLICATĂ DE PHAIDON PRESS ÎN 1963. ATÂT DOMNIEI-SALE CÂT ŞI EDITURII PHAIDON LE ADRESAM CELE MAI VII MULŢUMIRI PENTRU ACORDAREA PERMISIUNII DE A LE REPRODUCE. ACESTE NOTE ŞI ADĂUGIRI SUNT PRECEDATE DE UN ASTERISC.

CUVÂNT ÎNAINTE

25

Titlul acestei lucrări îi arată şi scopul. În cursul Evului Mediu, Europa occidentală şi-a creat o cultură proprie. Ea s-a desprins încetul cu încetul de influenţele mediteraneene, orientale şi barbare. Alte elemente au intervenit, noi condiţii de viaţă şi mai ales un spirit nou. Aşa s-a născut o civilizaţie originală care s-a exprimat în diferitele ei momente cu atâta vigoare incit amintirea ei a rămas legată peste veacuri de destinul Occidentului. Am încercat să descriem nu numai caracterele esenţiale ale acestor sisteme organice pe care le numim stiluri, dar şi modul în care s-au format şi au existat, în funcţie de anumite mişcări: experienţe, evoluţie internă, fluctuaţii, schimburi, expansiune. Lucrarea noastră nu e aşadar nicio „iniţiere", niciun manual de arheologie, ci o carte de istorie, adică un studiu al relaţiilor care, deosebite după timp şi loc, se stabilesc între fapte, idei şi forme. Acestea din urmă nu pot fi socotite doar un simplu decor. Ele iau parte la activitatea istorică indicându-i curba evolutivă, la a cărei reliefare au contribuit din plin. Arta Evului Mediu nu e nici concreţiune naturală nici expresie pasivă a unei societăţi: într-o bună măsură, ea e cea care a creat Evul Mediu.

În afară de situaţia generală a cercetărilor de până acum*, veţi găsi în aceste pagini şi

1 1938

rezultatul propriilor noastre lucrări asupra anumitor curente şi asupra anumitor perioade – secolul al XI-lea, sculptura romanică, sfârşitul Evului Mediu – a căror interpretare tradiţională ni s-a părut susceptibilă de a fi revizuită. Dat fiind că recenta controversă cu privire la ogivă a repus în discuţie câteva principii fundamentale, am prezentat şi discutat datele problemei, insistând şi asupra importanţei artei gotice timpurii şi a vitalităţii sale. Între arhitectură, care domină Evul Mediu fără a-i fi singura preocupare, şi celelalte arte, am căutat corespondenţele care ne îngăduie să stabilim, ca o înaltă expresie a inteligenţei umane, regulile unei gândiri monumentale şi să-i scriem istoria. Poate că aceasta a fost principala noastră preocupare, dar în egală măsură ne-am străduit să redăm, oriunde era cu putinţă, acordurile profunde ale vieţii.

Alături de lucrările savanţilor noştri confraţi, am ţinut să le evidenţiem pe acelea ale elevilor noştri pe care i-am îndrumat pe terenul cercetărilor pozitive – în primul rând în Franţa, care se află în centrul multora dintre aceste probleme. Dar trebuia să mergem mai departe, să trecem dincolo de frontiere, spre a nu interpreta greşit acele curente a căror amplitudine, în amândouă sensurile, le depăşeşte, în Transcaucazia, în Irlanda, în Anglia, în Spania, în Europa Centrală, analiza şi comparaţia ne-au făcut cunoscute fenomene şi evenimente pe care trebuia să le situăm şi, dacă se poate spune aşa, să le adaptăm.

Un studiu de felul acesta e făcut să slujească în primul rând ştiinţei, fie şi numai arătând complexitatea problemelor, până şi în organizarea notelor şi a referinţelor. Studiile istorice îşi pierd din forţă, şi îndeosebi cele din domeniul nostru, dacă sunt împodobite cu un fals aer de facilitate. O armonie de suprafaţă nu contribuie la înţelegerea trecutului, ci dimpotrivă. Desigur, e greu să se respecte continuitatea curentelor fără a se neglija oarecum acele raporturi, adeseori subtile, acele articulaţii multiple care trebuie neapărat cunoscute. Ne-am încumetat totuşi pe această cale, cu un puternic sentiment de recunoştinţă faţă de toţi cei care ne-au precedat.

Dădusem o primă formă gândurilor noastre, într-o colecţie condusă de către mult regretatul maestru Gustave Glotz. Salutându-i

memoria cu un afectuos respect, mulţumim redactorilor acestei colecţii care au susţinut studiile noastre cu o înţelegere plină de generozitate. Nu mai puţină gratitudine datorăm şi editurii care a binevoit să accepte această lucrare în vederea publicării.

H. F.

INTRODUCERE

Fiecare capitol al civilizaţiei noastre îşi are soclul geografic şi peisajul lui. Acestea iau naştere şi se luminează succesiv, ca diferitele înfăţişări ale unui spaţiu întins străbătut de lumină, în sudul Europei antichitatea clasică a determinat substanţa şi conturul umanităţii acestui continent. În jurul Mediteranei, Grecia şi Roma au conceput şi au făcut să prevaleze anumite principii politice, o perspectivă a gândirii şi o imagine a omului care au dobândit valoare universală. Originile creştinismului sunt orientale şi mediteraneene: acesta a avut mai întâi tonul culturii elenistice, apoi pe acela al comunităţilor asiatice. Bizanţul l-a moştenit şi l-a menţinut, amestecându-l cu diferite aporturi iraniene şi ale popoarelor migratoare pe un teritoriu odinioară imens dar din ce în ce mai restrâns. Totuşi, odată cu invaziile, Occidentul Europei accepta în ruinele structurii imperiale o stare nouă a omului şi noi forme care ţâşneau parcă din străfundul vârstei primare şi se străduia, în întuneric, să găsească un echilibru între aceste date contrarii. Imensul imperiu rustic întemeiat de Carol cel Mare e încă plin de asemenea tradiţii vechi şi imobile, în ciuda puternicei obsesii a trecutului roman. Ele rămân pentru totdeauna contopite cu viaţa profundă a Evului Mediu. Dar, începând cu secolul al XI-lea, asistăm l-a constituit rea, cu o forţă continuă, a unei noi ordini. Pe pământurile dinspre apus, în inima ţărilor cu deschidere spre Atlantic, din ce în ce mai intens populate, întemeietorii unor sisteme politice stabile, constructorii de oraşe sau marile organisme ale Bisericii creează tipuri de organizare şi tipuri umane încă inedite. Prin represiune şi convertire, ei le extind spre Nordul şi Centrul Europei; prin cruciade, chiar spre Bizanţ şi spre Asia. Această forţă de expansiune expune Occidentul la diferite contacte şi penetraţii. Şi vom vedea cum din ceea ce primeşte, el îşi face propria lui materie. Evul Mediu este expresia occidentală a civilizaţiei europene.

Omul acestei perioade, definit printr-un anumit sistem social şi o anumită activitate intelectuală, ar rămâne pe jumătate în umbră dacă n-ar fi încă prezent şi viu printre noi, în pietrele monumentelor.

Acestea nu sunt simple documente complementare ale istoriei lui: îl găsim pe de-a-ntregul în ele. Arhitectul, sculptorul şi pictorul merg mână în mână cu filosoful şi poetul, şi cu toţii participă la ridicarea unui fel de cetate a spiritului ale cărei temelii sunt clădite pe însăşi viaţa istorică. Divina Commedia este o catedrală. Compendiile filosofice (sum-mae) sunt cele care au permis descifrarea imaginilor. Teatrul religios şi decoraţia pictată sau sculptată au făcut între ele schimb de resurse. Această putere de coeziune între diferitele domenii ale cercetării şi invenţiei este trăsătura caracteristică marilor epoci.

Nicio altă epocă nu a clădit monumente mai numeroase şi mai vaste. Desigur, Asia elenistică şi Roma imperială sunt demne de remarcat prin îndrăzneala şi imensitatea construcţiilor. Dar profilele ascuţite de biserici şi castele pe care Occidentul medieval le desenează pe orizont sunt atât de multe, atât de îndrăzneţe şi de savant combinate în diferitele lor părţi, volumele lor sunt atât de spaţioase şi de înalte, echilibrul care le susţine e atât de robust, în sfârşit distribuţia ansamblurilor şi poetica efectelor le asigură un elan atât de mare incit am fi tentaţi să vedem în ele opera unei specii mai mari şi mai puternice decât a noastră, dacă amploarea proporţiilor n-ar fi subordonată raportării la scara umană şi dacă aceste monumente colosale nu s-ar supune în primul rând spiritului măsurii. Tendinţa către colosal care, la unele civilizaţii, e semn de dereglare şi declin, se asociază aici cu raţiunea cea mai fermă. Din ziua în care aceasta nu mai e stăpână, se poate spune că arta Evului Mediu ia sfârşit. Dar în cursul marilor sale secole, şi mai ales în cel de al XII-lea şi al XIII-lea, ea a cunoscut experienţe şi reuşite din ce în ce mai numeroase şi şi-a stabilit, în cadrul mai multor stiluri, forme succesive până la punctul de maturitate armonioasă în care frumuseţea soluţiilor este valabilă nu numai pentru un anumit mediu ci pentru o lume întreagă. Şi astfel, se înalţă, în piaţa unor sate mărunte, în centrul unor neînsemnate târgu-şoare, clădiri desăvârşite. Anumite regiuni rustice sunt parcă jalonate cu capodopere.

Arhitectura nu absoarbe toate forţele vii ale artei Evului Mediu, dar şi le subordonează şi le determină. Această trăsătură este esenţială. Legea primatului tehnic, pusă în lumină de Brehier, se exercită aici în mod incontestabil. Secolele următoare invaziilor ne arată declinul artei de a construi şi primatul podoabei. Piatra, dimpotrivă, este materia Evului Mediu matur. Chiar deghizată sub

policromie, ea e nu numai construcţie ci şi decoraţie încorporată în structură. Necesităţile tectonice definesc forma romanică, aparent operă a visului şi a capriciului, dar de fapt stimulată şi determinată totodată de zidul pe care se înscrie, într-un loc anume ales, zidul cu care face corp comun. Zidul tinde să devină evidat în structura gotică, făcută în primul rând din arcuri, nervuri şi stâlpi, dar forma sculptată rămâne monumentală şi stabileşte pe alte principii

30

11

acordul ei cu arhitectura. Cadrul miniaturilor din secolul al XIII-lea este un cadru arhitectural. Mobila este monument şi formele combinate în vederea unui echilibru just al ansamblurilor construcţiei se repercutează ca ornament în decorarea lemnului. Astfel, chiar şi reduse ca dimensiuni, ele evocă măreţia originară şi fac să apară în delicateţea lucrărilor celor mai preţioase amintirea ansamblurilor enorme pentru care au fost concepute la început. Fiecare tehnică subordonată evoluează în funcţie de tehnica principală şi dacă anumite arte (ca cea a smalţului) tind să se fixeze la anumite formule, favorizate de gust şi, în anumite ateliere, transformate parcă în marca fabricii, cu alte cuvinte dacă există o inegalitate în mişcări, puternica omogenitate a ansamblurilor rămâne intactă. Ea face legitimă folosirea noţiunii de stil, ba chiar îi dă întreaga ei forţă şi ne permite să urmărim cu precizie toate aspectele modulaţiilor acesteia.

Aceste aspecte sunt nenumărate. Chiar în epocile de stabilitate, ca primii treizeci de ani ai secolului al XIII-lea, când prototipurile sunt fixate şi, pentru o bucată de vreme, nu mai dau naştere decât la variante, rămâne o vigoare experimentală care, pornind de la aceleaşi date şi aplicând aceleaşi soluţii, duce la formarea de diferite partiuri şi, în interiorul uneia şi aceleiaşi familii, obţine şi imprimă fiecărui individ acea calitate care-l deosebeşte de ceilalţi şi care este semnul indiscutabil al vieţii sale. Vom vedea că însuşi principiul de tratare a ansamblurilor, traveea sau celula, ale căror combinaţii, în lăţime şi înălţime, nu sunt de nimic limitate, în afara programului general, are o mare importanţă, dar cu atât mai mult numărul şi diversitatea elementelor, specializate pe funcţii şi totuşi susceptibile de multe variaţiuni în ce priveşte dimensiunile. Ne-o demonstrează felul în care constructorii gotici s-au servit de proporţii la un moment dat şi în aceeaşi ţară. Nu e vorba de virtuozitate.

Calculul efectelor decurge totdeauna din calculul forţelor. Din ziua în care nu vor mai fi unite, arta Evului Mediu va începe să decadă şi, chiar în momentul când va încerca proiectele cele mai îndrăzneţe, nu va mai fi în stare să lege elementele între ele.

Nu este deci de loc surprinzător faptul că arta Evului Mediu, dominată de arhitectură, şi anume de o viguroasă logică constructivă, de un raţionament cu privire la raporturile forţelor şi formelor, se caracterizează prin tendinţa spre universal. Ea nu este expresia particulară şi limitată a unui grup şi a unui moment, nu este un episod strălucit şi trecător din istoria unei culturi. Desigur, putem stabili locurile şi explica împrejurările care au favorizat creşterea şi dezvoltarea creaţiilor sale cele mai originale. Dar acestea s-au răspândit în regiuni din cele mai diferite. Arhitectura medievală şi artele care decurg din ea constituie limbajul comun întregii creştinătăţi occidentale, limbaj cu articulaţii suple dar traducând aceleaşi cunoştinţe, aceeaşi ordine intelectuală, într-un idiom pe înţelesul tuturor. Propagarea europeană a stilului aşa-zis gotic, elaborat de-a lungul a mai puţin de trei generaţii de către constructorii din Île-de-France, n-ar fi fost posibilă dacă luminoasa lui autoritate n-ar fi avut la bază calităţi de această natură. Vom studia diversele modalităţi ale acestei răspândiri şi vom vedea că universalismul ei nu se prezintă decât rareori ca o regulă despotică, respectată în mod pasiv şi procedând prin importuri masive. Chiar şi atunci intervine varietatea modelelor şi deci libertatea de alegere. Chiar şi atunci diferenţa între materii duce la o anumită noutate a efectelor, iar calitatea locală a tratamentului creează inflexiuni inedite. Mai des arta se armonizează cu mediul în care se fixează, profitând de pe urma acestui lucru; şi se poate constata, uneori după o elaborare destul de lentă, cum învie şi îşi asimilează elemente

32

33

foarte vechi cărora le adaugă o culoare originală şi care la rândul lor o colorează. Chiar şi în monotonia artei cisterciene se pot deosebi grupuri localizate. Această supleţe, în unele locuri relativă, în altele mai fecundă, este una din forţele universalismului medieval, fiind garanţia valabilităţii lui. Arta romanică ne oferă un alt exemplu de acest gen în modul cum tipul de bazilică de pelerinaj s-a răspândit prin filiaţie de-a lungul drumurilor spre Santiago şi San Michele, şi cum

ultima ţară, cu materialele, tradiţiile şi obiceiurile ei, interpretează modelul care îi e oferit şi programul care îi e supus. Sculptura romanică, considerată ca o dialectică a formei, are o valoare absolută şi universală şi poate că tocmai aici e mai vădită această trăsătură specific medievală, dar spiritul ţărilor şi al şantierelor o mânuieşte sau, dacă vreţi, o vorbeşte cu accente particulare. Aceste variante idiomatice confirmă unitatea solidă a limbii şi dovedesc aptitudinea ei pentru viaţă.

Adevărul e că activitatea Evului Mediu este dublă. Este sedentar dar şi nomad, este local dar şi european. Oraşele, provinciile, statele feudale, monarhiile sunt medii mai mult sau mai puţin fixe, drumurile comerciale şi căile urmate de pelerini sunt medii mişcătoare. Europa se întrepătrunde tot atât de profund cu Europa, şi pe o arie mai vastă, ca în timpurile când pacea romană domnea peste Mediterană. Şi cuprinde o umanitate mai divers compusă. Materia istorică din care e făcută arta sa e un complex de o mare bogăţie, dat fiind că, în profunzime, ea adaugă rămăşiţelor civilizaţiei antice urmele culturilor barbare şi aporturi orientale. Astfel descoperă diferite feţe ale omului de care rămâne interesată în continuare. Caravanele, cruciadele o apropie fără încetare de Asia şi Africa. Încă de la începutul Evului Mediu, dezvoltarea instituţiei monastice răspândise până departe şi în toate sensurile depozitele celor mai vechi civilizaţii, folosite de simbolistica creştină, şi îmbinase în Insulele Britanice visele călugărilor din Egipt cu reveriile lineare ale celţilor. Universalismul artei medievale a fost fără îndoială pregătit de această fuziune, de o schimbare şi o îmbogăţire a ceea ce s-ar putea numi „conţinutul uman" al europeanului. El a fost favorizat de ritmul continuu al schimburilor. În sfârşit, şi-a găsit expresia cea mai înaltă şi mai inteligibilă în acea formă superioară de invenţie, arhitectura şi combinaţia de imagini.

Această artă universalistă este o artă enciclopedică. Totul existând în Dumnezeu, ea nu renunţă la nimic. Ia totul de la om, de la ceea ce este aparent josnic până la extazul şi viziunile sale. Începând cu secolul al XII-lea, şi desigur chiar mai devreme, s-ar spune că gândirea creştină simte nevoia de a poseda universul şi de a se poseda. Dar numai secolul al XIII-lea îi impune o ordine a ierarhiilor şi distribuie în aranjarea catedralelor ca şi în cadrele compendiilor teologice imensa diversitate a creaturilor. Arta romanică nu le văzuse decât printr-o reţea ornamentală şi sub aparenţe monstruoase. Ea dublase omul cu

bestia şi bestia cu animalul imposibil. Suspendase de capiteluri o întreagă serie de capturi himerice şi marcase timpanul bisericilor cu pecetea Apocalipsului. Dar aceste fiinţe supuse la neîncetate metamorfoze trădează prin profunzimea şi varietatea lor nerăbdarea unei geneze care, în labirintul unei stilistici abstracte, încearcă să ajungă la viaţă. Am putea spune nu lumea creată ci visul lui Dumnezeu în ajunul creaţiei şi schiţa înfricoşătoare a operei sale. Este o enciclopedie a imaginarului înaintea enciclopediei realului. Şi aşa cum lumea romanică asociază ficţiunilor sale un umanism epic care combină fabula şi adevărul, umanismul gotic, care renunţă la scriiturile cifrate şi contemplă omul şi lumea fără a interpune o grilă minuţios lucrată întrevedere şi obiect, primeşte minunile unei visări seculare ca pe nişte to

varăşi de demult fără de care tabloul naturii ar fi incomplet.

Această noţiune de umanism medieval, aşa cum se desprinde ea din studiul monumentelor, depăşeşte în mod ciudat, după cum se vede, orice definiţie care ar tinde s-o limiteze la moştenirea mai mult sau mai puţin precară a culturilor antice. Există desigur un umanism al umaniştilor, dar mai există unul, mai larg şi, dacă se poate spune, mai autentic deoarece pretinde mult mai puţin tradiţiei decât vieţii. Arta Evului Mediu ne face cunoscută vasta ei concepţie cu privire la om şi la raporturile acestuia cu universul. Ea nu îl izolează. Ni-l arată în lupta cu exigenţele, cu mizeriile şi măreţiile destinului său. Ea nu se opreşte la tinereţea lui înfloritoare, decât atunci când ni-l înfăţişează culcat, pe pietrele funerare. îl surprinde la toate vârstele, indiferent de condiţia socială, mânuind unealta sau suportându-și nenorocirile. Orbul din partea superioară a catedralei din Reims proclamă gloria dreptăţii lui Dumnezeu şi gloria răbdării umane. BLândeţii din Evanghelie, majestăţii teologice, acest umanism figurat îi adaugă puterea simpatiei sale pentru tot ceea ce respiră, o compasiune, o cordialitate şi o bonomie formidabilă. El cuprinde totul, îl aşază pe om în centru, iar imaginea lui Dumnezeu este numai umanitate. Cuvântul acesta capătă aici un înţeles deplin. Admirabila umanitate a statuilor greceşti este incompletă. Ea se mişcă în imperisabil, este o afirmare atât de categorică a omului încât îl hărăzeşte oarecum singurătăţii. Evul Mediu îl înconjoară din toate părţile cu fiinţe şi lucruri. Generozitate care nu e câtuşi de puţin o sclipire orbitoare. Arta aceasta, atât de aproape de

materie şi de carne, atât de captivată de orice aventură de viaţă, atât de sensibilă, chiar şi la delicata înclinare a unei plante, e numai spirit. Nu numai că proslăveşte muncile inteligenţei, nu numai că dedică catedrala din Laon artelor liberale, dar regula care determină distribuirea şi înlănţuirea figurilor, cu alte cuvinte însuşi stilul planului lor ordonator, îşi are originea într-o gândire înaltă. Ordinea simetriilor şi a corespondenţelor, legea numerelor, un fel de muzică a simbolurilor organizează în taină aceste uriaşe enciclopedii de piatră. Desigur obţinem astfel, ca să nu spun dovada unei epoci, istoria naturală şi istoria ideală a omului, în forma lor cea mai completă şi mai bine legată.

Artă universală, artă enciclopedică, creatoare şi propagatoare a unui umanism larg şi ferm, ea nu e numai expresia superioară a Evului Mediu, dar îi şi dă acestuia o semnificaţie organică, valoarea de ciclu în seria civilizaţiilor. Termenul prin care se desemnează această epocă poartă încă amprenta geniului clasic, întors spre antichitate şi, astfel, mult mai puţin „modern" decât Evul Mediu. Nu e tranziţia între două vârste care se întâlnesc deasupra lui, nu e o vârstă intermediară, este de sine stătător. Cuvântul s-ar putea aplica perioadei care se întinde de la invazii la întemeierea imperiului carolingian. Şi, aşa cum nu e o tranziţie între antic şi modern, nu e niciun termen mediu între civilizaţiile Sudului, Nordului şi Orientului. Bogăţia şi diversitatea aporturilor care se amestecă şi se încrucişează în substructurile sale, provenienţa lor îndepărtată, adeseori vitalitatea care le asigură reînvierea nu trebuie să ne înşele în această privinţă. Fiecare generaţie de cercetători este tentată să deplaseze accentul şi, în interpretarea generală a istoriei, îl pune pe particularitatea descoperirilor sale. Gândirea care ordonă, înlănţuie şi combină elementele transmise de toate comunităţile creştine colaborând, cu un succes mai mic sau mai mare, la una şi aceeaşi operă universală, gândirea care le supune arhitecturii şi care concepe această tehnică ca un raţionament asupra funcţiilor este gândirea Occidentului. Acolo, în Occident, cu materiale vechi şi îndepărtate se elaborează noi forme, sc. 36

asamblează riguros unele cu altele, îşi dezvoltă posibilităţile, dau naştere la elementele şi la cadrele care le sunt necesare. Acolo se defineşte, prin înlănţuirea experienţelor, o noţiune nouă a stilurilor. În sfârşit, acolo se dezvoltă o concepţie despre om fără de care Evul Mediu ne-ar rămâne obscur şi confuz. Analiza raportului dintre părţi la

o clădire creştină din Orient şi la o biserică occidentală, compararea planurilor şi a aranjamentului decorului figurat dezvăluie diferenţe fundamentale, chiar într-o epocă în care relaţiile şi acordurile par să fie dintre cele mai strânse. În ce priveşte geniul din Nord inspirator al catedralelor, această doctrină născută din romantism, reînviată prin polemică, îmbogăţită cu noi date, nu e neglijabilă în măsura în care ne face să regăsim în preambulul Evului Mediu un anume spirit al formelor moştenit de la bogate culturi protoistorice. Dar, aşa cum vom vedea, ceea ce desparte biserica de lemn de biserica gotică, nu e numai o diferenţă de materie ci şi una de funcţie, aceeaşi care opune grinda arcului, sau, privind lucrurile mai larg, este principiul unui raţionament.

Această perspectivă generală nu trebuie să ne ascundă complexitatea problemelor puse de studiul artei Evului Mediu. Aceasta e adânc înfiptă în viaţa istorică, adică în diverse timpuri şi locuri. Dezvoltarea ei nu e o creştere unilaterală, ale cărei diferite stadii ar fi legate între ele de tranziţii în care trecutul, printr-o progresie continuă, ar face loc pe nesimţite viitorului. Stilurile nu se succed nici ele ca nişte dinastii, prin moartea ultimilor urmaşi sau prin înlăturare. Într-o perioadă limitată şi în una şi aceeaşi ţară, diferite curente manifestă, cu forţă mai mare sau mai mică, o activitate paralelă, în prima jumătate a secolului al XII-lea, la Nord şi la Sud de Loara, se pot vedea dezvoltându-se respectiv două sisteme, unul în plină înflorire clasică: arta romanică, altul cu o vigoare şi o precocitate a experienţelor care, peste puţini ani, îl vor duce spre realizările sale esenţiale: arta gotică. Arta romanică persistă în Germania până în secolul al XIII-lea, şi chiar mai târziu în Italia şi în Spania mediteraneeană. Goticul din secolul al XII-lea, cu calitatea robustă şi energia sa primitivă, supravieţuieşte succesului formulei epocii următoare în anumite biserici franceze. Goticul francez clasic importat în Anglia evoluează rapid spre decorul baroc, ale cărui elemente, revenind la rândul lor în Franţa pe un fond care-i conţinea şi reprima germenii, înăbuşă şi denaturează sub luxurianţa lor forma supremă a artei medievale, stilul flamboaiant. Pentru a se sesiza aceste nuanţe puternice ale vieţii, la primă vedere pare legitim să se studieze nu mişcările generale ci secolele şi ţările. Dar creaţiile artei, când se înlănţuie în asemenea ansambluri, poartă în ele, până şi în variantele şi în formele lor de adaptare, principiul unei dezvoltări care nu trebuie

divizată decât cu multă prudenţă. Vom combina deci cele două metode. Acest elan progresiv, experienţele din ce în ce mai numeroase care, desigur, nu duc uneori la nimic, dar în cazurile fericite se completează între ele ca părţile unei deducţii, această fermitate a marilor epoci, apoi crizele de rafinament, în sfârşit uitarea şi contrasensurile declinului, toate aceste aspecte ale unei vieţi profunde n-ar putea face abstracţie de spaţiu şi de timp; ele alcătuiesc un fel de logică, dar însuşi timpul le grăbeşte sau le întârzie scadenţele şi concluziile, gândite de diferite grupuri şi de diferiţi meşteri. Originalitatea acestora din urmă e susceptibilă de invenţie. Ea determină în stilurile cele mai omogene o tratare liberă şi îndrăzneaţă a formulei, adesea chiar mutaţii fundamentale. Studiul influenţelor dovedeşte libertatea alegerii. Genealogia bisericilor dă rareori naştere la replici pure: dimpotrivă, ea dovedeşte deseori o remarcabilă supleţe de interpretare.

38

Modernii au atâta nevoie de particularităţile biografice, însoţesc cu o documentaţie anecdotică atât de bogată povestirea vieţilor de artişti încât romanul, adevărat sau fals, al marilor existenţe le-a devenit de-a dreptul necesar. În faţa unor opere nesemnate, sau ai căror autori n-au lăsat adesea decât un nume sau scurte menţiuni în diferite texte, suntem tentaţi să luăm acest anonimat drept impersonalitate şi să considerăm monumentele Evului Mediu ca nişte produse ale naturii a căror geneză şi reproducere s-ar putea explica printr-o simplă metodă cristalografică. Dar Evul Mediu nu este un deşert de piatră. Omul este aici pretutindeni prezent, nu numai prin figura lui, nu numai în puterile colective care îl împing şi susţin, dar şi prin ardoarea creatoare a gândirii sale. El nu poartă modelul bisericii în mână, ca donatorii, nu se înalţă, ca vreun erou celebru, alături de opera sa: se află în întregime aici, dar fără să se piardă în ea, aceasta dimpotrivă înmulţindu-se şi crescând prin ea. Uneori o marchează atât de profund, chiar şi în epocile îndepărtate, încât aceasta e grăitoare şi expresivă ca un chip. Aceeaşi limbă serveşte mai multor familii de spirite. Aceşti uimitori mânuitori de forţe, care se măsoară cu mase colosale, nu sunt zdrobiţi de reuşită, nu sunt sclavii orbi ai greutăţilor şi dimensiunilor uriaşe. Chiar atunci când numele lor nu se află nicăieri, întreaga biserică le serveşte drept semnătură. Ar fi o mare greşeală să vrem să-i individualizăm cu orice preţ şi în toate cazurile de monumente realizate prin acumularea atâtor căutări şi a căror lege

tehnică nu se potriveşte nici ea cu facilitatea, mereu înnoită, a invenţiei, dar greşeala n-ar fi mai mică dacă le-am nega calitatea personală şi umană.

Astfel, omul şi timpul, trecând prin diferitele date fixe: mediile, şi date mişcătoare: schimburile, colaborează cu forţa internă a stilurilor pe care le definesc, le dezvoltă, le precipită şi le colorează. Tocmai acest lucru ni-l va arăta studiul artelor în Occident, din secolul al XII-lea până în secolul al XV-lea. Dar, mai întâi, va trebui neapărat să cunoaştem, în linii mari, ce a însemnat secolul al XI-lea. El este soclul Evului Mediu, perioada sa de elaborare. El creează arhitectura romanică timpurie, întinsă pe o arie considerabilă, vede născându-se ogiva care avea să capete în secolul următor adevărata ei dezvoltare stilistică; în sfârşit istoria sculpturii romanice ar fi radical falsificată dacă nu s-ar ţine seamă de aceşti o sută de ani de experienţe, mai numeroase şi mai sistematice decât s-a crezut până acum, iar stilul atât de clar definit de la începutul secolului al XII-lea ar apare aproape inexplicabil. Începând cu el vom putea urmări dezvoltarea artei romanice, apoi pe aceea a artei gotice, ţinând seama de sincronismele şi schimburile dintre ele. Studiul artei gotice, aşa cum a fost el făcut de maeştrii secolului al XIX-lea, a scos în evidenţă mai multe puncte de joncţiune. Se pot distinge în continuare mai multe perioade, dar caracterele lor trebuie căutate în trăsături mai profunde decât indiciile pur exterioare care au determinat primele lor denumiri. Marea artă gotică a secolului al XII-lea utilizează încă, cel mai ades, programul şi anumite partiuri romanice, elaborând însă un tip de biserici fără tribune care, alături de folosirea sistematică a arcului butant, va deveni formula clasică a primei jumătăţi a secolului al XIII-lea. Atunci secolul catedralelor înalţă acele uriaşe sisteme de piatră, riguros concepute şi deduse, fiecare fiind expresia variată şi savantă a aceleiaşi gândiri şi toate populate de o lume de imagini egală cu inepuizabila diversitate a creaţiei. A doua jumătate a aceleiaşi epoci şi secolul următor rafinează cu eleganţă, adesea cu uscăciune, soluţiile dobândite şi nu mai lasă loc invenţiei; forma, în arta sculptorului şi în arta pictorului, este în acord cu soluţia arhitecturii, iar stilul însuşi de viaţă pierde din măreţie pe măsură ce câş4

tigă în farmec şi familiaritate. Cercetările cu privire la om, care se desprind la sfârşitul secolului al XII-lea de concepţia ornamentală a universului şi a plasticii, renunţă la tipul monumental pentru a se

interesa de agrement şi accesorii. „Viaţa profundă a credinţei se reflectă în aceste figuri diferite. Mai întâi obsedată de viziuni epice, sub influenţa Apocalipsului, apoi hrănită cu o bogată substanţă teologică şi totodată pătrunsă de seninătatea Evangheliei, aceasta se nuanţează cu o sensibilitate mai arzătoare, primeşte mişcările cele mai pasionale ale sufletului, iar misticii o conduc treptat spre cultul durerii şi al morţii. Ordinea intelectuală definită de arhitectură face loc unui soi de dramaturgie. Sfârşitul Evului Mediu constituie o perioadă aparte. În primul rând se pare că arta flamboaiantă ar fi consecinţa firească şi necesară a principiului gotic, dar ea este de fapt o deviere a lui. Rolul arhitecturii ca accent tonic al civilizaţiei s-a terminat ÎN Occident, cel puţin pentru această epocă. Pictura gotică, restrânsă la spaţii înguste şi concurată de strălucirea vitraliilor în catedralele din Nord, găseşte pe pereţii Italiei un vast câmp oferit cercetărilor şi combinaţiilor noi; atelierele toscane răspândesc până departe preţioasele lor icoane; gustul obiectului şi pasiunea de a prezenta viaţa în imagini se ciocnesc cu regula monumentală. În sfârşit atelierele din Ţările de Jos meridionale descoperă resurse care nu au numai valoarea unui rafinament tehnic dar impun totodată Europei o concepţie nouă asupra formei, spaţiului şi culorii. Ele învăluie într-o lumină caldă şi misterioasă ultimele gânduri ale Evului Mediu, dar totodată adâncesc orizontul în urma lui, cuceresc o lume mai vastă şi mai transparentă. Este începutul unei alte vârste a civilizaţiei.

Cartea întâi

ORIENT ŞI OCCIDENT. ARTA ROMANICĂ

MARILE EXPERIENŢE. SECOLUL AL XI-LEA

Începuturile Evului Mediu fixează termenii diferitelor alternative pe care le cunoaşte acesta. Istoria acestei perioade poate fi reprezentată ca un efort lent al Occidentului pentru a rezolva puternicele contradicţii care apar încă din epoca invaziilor. Atunci par să se înfrunte două umanităţi: una n-a încetat să evolueze, în cursul unui lung şi glorios ciclu de civilizaţie, cealaltă rămâne credincioasă celor mai vechi reguli ale vieţii sociale şi ale culturii. Una construieşte oraşe de piatră, cealaltă aşezări provizorii. Una concepe arhitectura ca pe un element primordial al activităţii şi respectă în formele plastice imaginea vieţii; pentru cea de-a doua arta este podoabă şi constă în combinaţii abstracte. Dar această alternativă nu este singura. Axa lumii mediteraneene avea de mult timp tendinţa să se deplaseze. Câteva

fapte grăbesc şi stabilizează mişcarea: pacea bisericii, adică recunoaşterea oficială a unei religii orientale, importanţa Ierusalimului din vremea lui Constantin, întemeierea imperiului de Răsărit, o Romă în decădere în faţa Bizanţului devenit capitală şi a vechilor cetăţi elenistice încă prospere, prestigiul marelui Imperiu sasanid, în sfârşit Occidentul invadat de barbari. Asiaticii sunt aceia care propagă creştinismul, mai ales în Galia. În Egipt ia naştere monahismul şi de acolo începe să se răspândească, după ce se construiseră o serie de mănăstiri şi biserici. Siria, Anatolia, Transcaucazia, unde creştinismul este recunoscut încă din secolul al III-lea, au o viaţă religioasă intensă, cu un puternic specific local, şi trec la construcţii numeroase pe diferite planuri şi după diferite sisteme, adaptând la tehnica elenistică formele seculare ale Mesopotamiei şi Iranului. De altfel barbarii contribuie şi ei la orientalizarea Europei: arta lor este depozitara unor teme orientale mai puţin evoluate, încorporate de mult în producţiile din La Tene; prin stepe ei cunosc şi răspândesc aporturi şi mai îndepărtate. Înaintarea Islamului până la Pirinei, exodul călugărilor sirieni în timpul disputei cu privire la iconoclasm, călătoriile negustorilor şi ale pelerinilor adaugă rând pe rând alte elemente noi. Se pune astfel, încă de la începuturile Evului Mediu, problema: Orient sau Roma, care nu poate fi despărţită de problema: cultură mediteraneană sau cultură barbară. Monumentele istoriei sale ne arată cum, după ce fusese tributar formelor mediteraneene, formelor barbare şi formelor orientale, Occidentul îşi reconstituie în folosul lui un echilibru, îşi creează propriile sale forme, o arhitectură, un umanism şi defineşte o civilizaţie.

Perioada care urmează invaziilor şi în timpul căreia se consolidează noile formaţii politice dezvăluie mai puţin o ruptură bruscă şi radicală cu tradiţia antică cât un fel de deplasare a valorilor1. Oraşele cuprind la adăpostul zidurilor" lor, sub tutela episcopilor, instituţii moştenite din perioada imperiului care, în unele regiuni, vor dura încă multă vreme. Dar tonul civilizaţiei nu mai este urban. El se impregnează de obiceiuri rustice şi de formule ale societăţilor primitive. Obiectul capătă de acum încolo mai multă importanţă decât monumentul, iar semnul mai mult interes decât figura. Noii veniţi, chiar dacă erau foşti clienţi ai Romei, legaţi odinioară de soarta ei, păstrau practicile seminomazilor, neîncrederea în oraşe, gustul podoabei, al combinaţiilor lineare, simetrice şi stufoase. La ţară viaţa

pe domeniile lor se deosebea prea puţin de cea a strămoşilor; ei impuneau un mod nou de proprietate, un sistem juridic inedit, o concepţie deosebită a raporturilor dintre oameni. Chiar în oraşe desuetudinea meseriilor, restrângerea resurselor şi a comerţului, totul ducea la un fel de îngustare a formelor generale ale existenţei şi a vieţii spirituale. După restabilirea unei securităţi provizorii, viaţa istorică din aceste regiuni îşi schimbase accentul pentru multe secole de acum încolo. Monumentele Romei erau încă în picioare: dar când se lucra la metereze slujiseră adeseori drept carieră şi mult timp au fost prădate de coloane pentru împodobirea bazilicilor2. Câteva ateliere ale unor sculptori funerari rămăseseră fidele exemplului lucrătorilor în marmură italieni, pentru că arta aceasta e cea mai conservatoare şi trăieşte cel mai mult din convenţia formulelor: şi totuşi mai numeroase erau mormintele grosolane, împodobite cu figuri abstracte şi cu semne geometrice. Prinţii nu erau împotriva conservării vechii culturi, unii chiar se mândreau cu ea, dar o abordau din exterior, iar tentativele cele mai bine intenţionate ale puterii asupra vieţii spiritului rămâneau ineficace ca nişte capricii de amatori.

Nu este sigur că invaziile n-au făcut decât să precipite un declin, de altfel inevitabil. Arta antichităţii, care sub majoritatea formelor sale oficiale de la sfârşitul imperiului se dovedeşte extenuată de academismul copiilor, era susceptibilă de a se reînnoi prin aporturi regionale: găsim dovada în Galia, în vitalitatea geniului popular şi a celor mai bune aptitudini ale sale în sculptura de mici dimensiuni; pe bună dreptate îi putem acorda un rol în geneza artei Evului Mediu3. Pe de altă parte arhitectura, plastica şi artele preţioase din perioada imperială nu rămăseseră închise la influenţele care, începând cu secolul al VI-lea, au devenit preponderente în Occident: Roma se arătase interesată de ele şi întreaga ei istorie, de la prima extindere pe teritoriile civilizaţiei elenistice, o arată în contact cu Orientul; se poate chiar ca înainte de a fi învăţat la şcoala Greciei să fi primit prin Etruria vreo amprentă mai veche şi mai îndepărtată. Mai târziu neguţători din Asia au adus pe ţărmurile şi în provinciile ei un creştinism mai special şi o marfă de proastă calitate şi compozită, capodoperele unei orfèvrerii savante şi anumite teme de ornament care se regăsesc atât pe lintourile din bazilicile siriene cât şi pe pietrele funerare ale hipogeelor merovingiene. Dar arta romană încorpora energic toate aceste exotisme în propria ei materie, în propria ei mişcare, ca şi în

cimentul zidăriilor sale, şi din toate aceste contraste îşi constituia, în edificii colosale, o luxuriantă şi greoaie unitate.

Dacă examinăm arta goţilor din Italia, a vizigoţilor din Spania sau a francilor din Galia, constatăm că sunt formate din aceleaşi elemente şi prezintă, cu prea mici diferenţe, aceleaşi caractere. Rămăşiţe sau copii înăsprite şi uscate ale artei antice stau aici alături de anumite teme orientale şi de vocabularul ornamental al nomazilor, adeseori transcris în piatră pentru decorarea monumentelor. În aceste diversităţi stângaci combinate, care constituie mai degrabă un mozaic decât un stil, se încrustează stereotipuri bizantine. E greu să evoci o arhitectură cunoscută mai ales din texte. Dacă ne-am lua după cronicari4, era strălucitoare şi îndrăzneaţă. Dar criptele din Jouarre şi din Grenoble nu ne arată decât o tehnică sărăcăcioasă şi programe arhitecturale mici. Nu acolo trebuie căutat accentul principal. Decăderea pietrei e dublată de o admirabilă dezvoltare a artelor preţioase. Abolirea sau reducerea schematică a imaginii omului este în acord cu ştiinţa şi cu caracterul tot mai stufos al decorului abstract. Iată punctul sensibil. Aici se manifestă adevăratul interregn al celor două umanisme. O concepţie cifrată a universului, care renunţă la reprezentarea figurilor, ba chiar o respinge, sau care tinde să o înfăşoare şi să o denatureze în meandrele sale, se substituie unei plastici în întregime dominată de om, bazată pe compararea şi asemănarea figurilor. Când vom studia originile sculpturii romanice vom vedea ce rol au avut Orientul, Nordul şi culturile preistorice în acest absolutism geometric, ce a însemnat el pentru Islam şi cum l-a reintegrat Occidentul în ordinea monumentală asociindu-l cu anumite forme vii. Trebuie să sesizăm în el încă de la origine şi în însuşi principiul lui un element inovator. Arta carolingiană a modificat nu atât elementele acestui complex cât dozarea lor. Restaurarea imperiului Occidental, pregătită de clerici erudiţi care au găsit ocazia să reînvie un titlu şi o formulă de care erau legate atâtea amintiri glorioase recompensând strălucitele servicii aduse de o mare familie creştinătăţii, determina desigur spiritele să se întoarcă spre exemplele Romei antice şi să accepte emulaţia cu Imperiul bizantin. Pe un fond de obiceiuri multiseculare, în reţeaua unui stil compozit, oriental şi barbar, două dominante caracterizează arta acestei perioade: întoarcerea la calitatea monumentală şi renaşterea figurii umane. Prima se exercită nu numai în arta construcţiei ci şi în dezvoltarea

ciclică a marii picturi istorice care decora palatele de pe Mosela şi Rin şi chiar, după cum s-a demonstrat de curând, în montura cabu-şoanelor combinate cu orfèvrerie5 după un sistem care de altfel nu alterează în mod sensibil regulile tradiţionale. În ceea ce priveşte imaginea omului, ea nu se impune în sculptura în piatră şi vom vedea din ce cauză. Nu mai avem decât unele mărturii nesigure în legătură cu modul în care a fost ea tratată de către turnătorii în bronz din atelierele de la Aachen, dar abundă în manuscrise, fiind tratată în anumite miniaturi de prezentare cu

4 t toată amploarea de dezvoltare a picturii monumentale. Totuşi, o veche cultură celtică, îmbogăţită cu elemente orientale, conserva şi dezvolta figuri având o cu totul altă semnificaţie. Din secolul al VII-lea până în secolul al X-lea manuscrisele irlandeze ne fac cunoscute, prin intermediul straniilor lor semne, o revenire profundă şi o logică deconcertantă care învăluie fiinţa umană, animalul, planta în cutele unor împletituri ornamentale asemănătoare cu haosul genezei6. Omul-palmetă, omul-împletitură, omul-spirală se opun evanghelistului în togă şi contelui în hlamidă de sărbătoare. Două lumi se înfruntă aici tinzând însă totodată să se întrepătrundă. Arta carolingiană reînvie pentru un timp un umanism de intenţie, ea are meritul de a arăta odată mai mult imaginea omului pe suprafaţa unei pagini pictate şi de a ridica în faţa capelei palatine statuia ecvestră a unui împărat adusă tocmai din Oraşul Etern. Dar ea nu pregătea şi nici nu asigura astfel destinul artei Evului Mediu, pe care ar fi destinat-o mai curând monotonei recidive a unor teme epuizate. Un viitor mai rodnic îşi găseşte în contactul cu geniul combinaţiilor fantastice, unde figura omului pare să fie prinsă şi paralizată, dar unde de fapt îşi înmulţeşte experienţele şi controlează, dacă se poate spune aşa, aptitudinea ei pentru uimitoarea diversitate a vieţii.

Construcţia carolingiană este remarcabilă prin varietatea tipurilor şi calitatea tehnică. Monumente ca biserica Basse-Oeuvre din Beauvais rămân fidele tipului curent de bazilică acoperită în şarpantă, şi mult timp în ţările din Nord şi din Est, unde influenţa curţii lui Carol cel Mare şi a urmaşilor săi s-a făcut direct simţită, acest partiu va rezista în faţa progreselor sistemului romanic dar severa frumuseţe a pinionului decorat numai cu ornamente împletite, dispuse în formă de cruce, eleganta geometrie a ornamentului care înconjoară golul de fereastră sau de uşă, dovedesc un sens mai larg al zidurilor goale şi

monumentale şi acel soi de putere murală care defineşte imediat o mare arhitectură. În alte părţi, ca la Savenieres, Distre şi Lion-d'An-gers, jocurile apareiajului fac să sclipească zidul, partiu care va fi practicat în continuare de arhitecţii romanici din Auvergne. Dar un grup destul de mare de monumente din epoca romanică sunt legate de capela palatină din Aachen, inspirată ea însăși de San Vitale de la Ravenna. Reducerea celor șaisprezece fragmente de zid exterioare ale navei laterale la opt fragmente la cor prin inserţia de mici boite triunghiulare între travee pătrate dovedeşte o îndemânare pe care o mai găsim şi în bolţile în cruce ale criptelor din aceeaşi epocă: tradiţia zidăriei medievale începe odată cu tradiţia unei arhitecturi care timp de aproape două secole va fi arhitectură de zidari. Dar biserica Germigny-des-Prés, construită încă de la începutul secolului al IX-lea de către Teodulf, abate de Fleury, episcop de Orléans, desenează pe cerul Loarei un profil oriental. Exotic este şi planul în potcoavă al absidiolelor ca şi combinaţia şi echilibrul maselor, patru boite în leagăn terminate în semicupole şi sprijinind un turn central care are în vârf o cupolă, cu capele pătrate mai mici situate în braţele crucii. Teodulf era la origine spaniol. Partiul bisericii sale se regăseşte puţin mai târziu în nordul Spaniei, la San Miguel de Lifio. Şi una şi cealaltă se leagă fără îndoială de un prototip necunoscut, inspirat la rândul lui după un model din Orient, desigur catedrala armenească de la Etcimiadzin, reconstruită după 618.

Roma, Bizanţul, Asia se înalţă la orizontul artei carolingiene fără însă să o definească în întregime. Arhitectura sa transmite artei romanice date mai originale şi mai fecunde. În primul rând partiul marilor biserici benedictine, Alet, Saint-Riquier, Sankt-Gallen, concepute după un program uriaş şi construite pentru a putea cuprinde un mare număr de călugări, biserici cu absidă dublă şi uneori cu dublu transept care par constituite din două clădiri independente sudate prin faţada occidentală astfel încât sistemul este continuu şi oarecum închis din toate părţile7. Acesta este modelul bazilicilor romanice uriaşe de pe Rin care continuă pasiv şi cu măreţie tradiţia până într-o epocă târzie. Partiul clopotniţelor încorporate în edificiu şi mărginind cele două laturi ale absidei va fi mai larg folosit8. Dar arta carolingiană transmite artei romanice o inovaţie şi mai importantă destinată să modifice mai profund planul compoziţiei maselor: un culoar care prelungeşte navele laterale în jurul sanctuarului şi pe care

se deschid capelele absidale – deambulatoriul cu capele reionante. El apare în substrucţiile bazilicii trezorierului Hervé, la Tours, în catedrala construită la Clermont de episcopul Étienne al II-lea9, ale cărei capele şi criptă sunt rectangulare şi îl regăsim complet şi intact în cazul corului de la Notredame-de-la-Couture în Mans. Descoperim aici programul şi partiul marilor biserici de pelerinaj din secolele al XI-lea şi al XII-lea, cu multiplele lor altare-relicvării şi amploarea degaj amentelor, şi întrevedem de asemenea frumoasa compoziţie în coroană a maselor absidei cu etajarea lor progresivă. Pe de altă parte, dacă nava bisericii Saint-Philbert-de-Grandlieu este construită la sfârşitul secolului al IX-lea, asta înseamnă că arhitectura carolingiană a înlocuit stâlpul cilindric şi stâlpul paralelipipedic cu stâlpul compus, combinaţie de o importanţă capitală pentru că dezvoltarea ei continuă timp de două secole determină trecerea arhitecturii de la sistemul mural, unde forţele sunt pasive, la acela al arhitecturii funcţionale în care fiecare membru specializat acţionează în vederea unei funcţii determinate. În sfârşit arta carolingiană cuprinde edificii complet boltite, Aachen şi Germigny, fără a mai socoti parterurile pridvoarelor monumentale. Acestea din urmă sunt nişte mase puternice, cu un etaj dotat cu elevaţie adeseori complexă, destinat cultului unui sfânt sau al Mântuitorului. Ele permit accesul în biserică prin partea de vest. Această creaţie atât de personală anunţă vastele pridvoare romanice şi, prin dezvoltarea turnurilor, viitorul faţadei armonice.

S-ar părea că am determinat elementele constitutive ale artei romanice şi că trebuie să dăm înapoi istoria nu numai până în secolul al XI-lea ci până la suirea pe tron a Care-lingienilor. Dar oricare ar fi fost importanţa fundaţiilor, oricare ar fi interesul experienţelor şi viitorul rezultatelor lor, problema acoperirii cu piatră a marilor nave de bazilici rămâne intactă ca şi problemele subsidiare ale sprijinirii şi iluminatului direct. Acesta este propriu-zis domeniul căutărilor romanice începând cu secolul al XI-lea. În plus, o diferenţă esenţială desparte arta romanică de arta carolingiană: aceasta din urmă nu încorporează în piatră decoraţia monumentală; ea continuă sistemul placării – mozaic şi pictură – şi foloseşte materiale de substituţie, mai ales stucul. Diferitele tehnici sunt încă despărţite, nu sunt supuse principiului unei ordonanţe unice definită de arhitectură şi gândită în funcţie de necesităţile acesteia. Nu este vorba de o incapacitate a sculptorilor epocii de a trata figura: ştiinţa pe care o dovedesc în

această privinţă numeroase fildeşuri de o mare frumuseţe dovedeşte indiscutabil contrariul. Dar în Occident nu s-a trezit încă gustul pentru sculptura monumentală în piatră în timp ce în anumite ţinuturi creştine din Asia, mai ales în bisericile transcaucaziene, el dă naştere unor figuri importante şi unor vaste ansambluri10. Un Ev Mediu mai ales pictural, care ascunde piatra sub o ornamentaţie plată şi strălucitoare şi atârnă lucrări în stuc, ca pe nişte preţioase ex-votouri, de linia impostelor sau aplică dantela aceasta molatecă şi fragilă pe marginile şi în spaleţii golurilor de fereastră sau de uşă, precede la 5 j mică distanţă un Ev Mediu care se exprimă din plin în piatră şi rămâne în primul rând constructor chiar şi în plastică şi pictură.

Trebuie totuşi să recunoaştem că lucrătorii în fildeş din epoca carolingiană, ale căror opere sunt de o compoziţie atât de variată în ceea ce priveşte sentimentul şi factura, preced uneori şi poate pregătesc anumite experienţe decisive ale sculpturii monumentale din epoca romanică. Sau ne lasă cel puţin să întrezărim două principii care, aplicate la marea sculptură, îi vor determina rigoarea şi originalitatea: principiul strictei adaptări la cadru şi principiul compoziţiei ornamentale a figurilor. Pe un pieptene din Köln, împodobit cu rozase şi ornamente în formă de frunze încolăcite, personajele sunt distribuite şi înclinate astfel încât să respecte ba chiar să sublinieze limitele foarte accidentate şi forma specială a spaţiului în care sunt înscrise. Pe de altă parte fildeşul de la biblioteca mănăstirii Sankt-Gallen, atribuit faimosului călugăr Tuotilo11, prezintă în partea de sus a unei răstigniri figuri de îngeri combinate exact ca tijele de ornament: acest ornament se regăseşte nealterat în registrul de ornamente cu frunze care completează în partea de sus decoraţia plăcii. Este vorba nu de o coincidenţă oarecare ci de un procedeu de stil.

NOTE. Marile experienţe. Secolul al XI-lea. I.

— Aceste idei au fost dezvoltate de H. Focillon, Du Moyen Âge gérmanique au Moyen Âge occidental, în Moyen Âge, Survivance et Reveils, Montreal, 1945, pp. 31 – 53.

2 La Lyon, de exemplu, coloanele templului lui August folosite la Saint-Martin d'Ainay. Acelaşi lucru în privinţa criptelor (Jouarre, Grenoble) şi a baptisteriilor (Poitiers, Riez, Le Puy etc). Vezi Enlart, Manuel, ediţia a II-a, I, p. 414, nota 2 şi p. 145.

3 Brehier, L'Art en France, des invasions barbares à l'epoqut

romane, p. 9. Exemple de rămăşiţe indigene: lintoul în iotm & de targa sau de spate de măgar, frecvent în epoca romanică în Auvergne şi în Belgia; temele geometrice din mozaicurile galo-romane; în înfăţişarea figurii umane, zeul cu punga de bani găsit la Lezoux (Muzeul Saint-Germain), zeiţele-mame, zeul cu ciocanul de lemn etc.

4 Despre pictură, mozaic, reliefurile metalice şi vitralii vezi de exemplu Grégoire de Tours, De Gloria Martyrum, LII şi LIX. Numele bisericilor au păstrat uneori amintirea podoabei: la exemplele citate de Enlart, Afanuel, I, p. 143, biserica La Daurade din Toulouse, sanctuarul martirilor din legiunea tebană din Köln, numit Sanctuarul Sfinţilor de

Aur, se poate adăuga biserica San-Pietro-nel-ciel-d' Oro, de la Pavia.

5 J. Seligman, L'orfevrerie carolingienne, son evolution, Institutul de Artă şi Arheologie al Universităţii din Paris, Lucrările grupului de Istorie a Artei, 1928, p. 137.

6 Vezi Westwood, Les manuscrits anglo-saxons et irlandais, Paris, 1868; Colecţia Fac-similes of naţional manuscripts of Ireland, Dublin, 1874; H. Focillon, l'Art des sculpteurs romans, pp. 97, 102, 103. „Vezi de asemenea G.

L. Micheli, V Entuminure du Haut Moyen Âge et les inflitences irlandaises, Bruxelles, 1939; F. Henry, Irish Art in the early Christian Period, Londra, 1940; F. Masai, Essai sur les origines de la miniature dite irlandaise, Bruxelles, 1947 (ale cărei concluzii n-au fost unanim acceptate).

7 Planul cu două abside opuse este de origine antică

(Roma, bazilica Ulpia). Îl regăsim în arhitectura creştină din Africa de Nord (bazilica lui Reparatus la Tebessa).

În epoca carolingiană îl întâlnim în mod frecvent în Neustria şi Austrasia: ruinele vechii catedrale din Alet (Ille-et-Vilaine), catedrala din Besançon (restaurările din 797 – 830), cripta din Bourget, bisericile St. Salvator din Fulda (819, distrusă), Sankt Maria din Reichenau etc. Effmann a demonstrat că biserica Saint-Riquier, construită de Angilbert între 793 şi 798 nu avea absidă dublă (Centula, Minister, 1912). Exemplele cele mai cunoscute de plan cu dublu transept erau, în afară de b serică din Fulda, cea de la

Centula (Saint-Riquier, 793 – 798) şi catedrala din Köln

(către 800). Sankt-Gallen, după planul păstrat la biblio teca mănăstirii, plan atribuit lui Eginhard şi trimis abate lui Gozpert către

830, desigur ca un simplu proiect, ar fi avut două abside dar în locul absidei occidental s-a construit un vestibul al cărui etaj superior cuprindea o capelă cu trei altare. Vezi A. Hardegger, Die alte Stiftskirche und die chemaligen Klostergeb aude în St. Gallen, Zürich, 1917. Absida occidentală se explică prin dezvoltarea unui nou cult (mormântul Sfântului Bonifaciu de la Fulda). Folosirea ei se păstrează în capelele plasate la etajul pridvoarelor. Vezi J. Vallery-Radot, Note sur les chapelles hautes dediees a Saint-Michel, Bulletin Monumental, 1929

(Werden-am-Ruhr, sfârşitul secolului al IX-lea; Saint-Benoît-sur-Loire, începutul secolului al XI-lea; catedrala din

Toul, sfârşitul secolului al XI-lea; Payerne, Romainmotier, Cluny, Autun, Vezelay etc). Problema este legată de aceea a pridvoarelor. Vezi Reinhardt şi Fels, Etu-des sur les églises-porches carolingiennes et leurs stârvi-vances k l'eţoque romane, Bulletin Monumental, 1933, 1937. Cu privire la arhitectura carolingiană, în afară de J. Hubert, l'Art preroman (completată de l'architecture re-iigieuse du Haut Moyen Âge en France) şi E. Lehmann, Der truhe deutsche Kirchenbau, vezi R. Krautheimeier, The Carolingian Revival o) Early Christian Architecture, Art Bulletin, 1942, pp. 1 – 38 (cu privire la elementele de început ale erei creştine care au fost reluate de arhitecţii din secolele al VIII-lea şi al IX-lea). L. Grodecki, L'architecture ottonienne, Paris, 1958, este de asemenea o lucrare esenţială.

Ultimele căutări nu confirmă ipoteza unei origini care-lingiene pentru planul cu dublu transept. Biserica din Fulda nu avea decât unul singur, la vest; cea din Kbin avea tot unul singur, la est şi „Westwerk” din Centula nu avea decât aparenţa exterioară a unui transept. Cu privire la Fulda, H. Beumann şi O. Groszmann, Das Bonifaciusgrab und Klosterkirche z «Fulda, Marburger Jahrbuch fur Kunst-wissenschaft, 1949, pp. 17 – 56. Cu privire la Köln, O. Doppelfeld, Der alte Dom zu Köln und der Bauriss von St. Gallen, Das Münster, 1948, pp. 1-12. Săpăturile lui E. Reisser la Sankt Maria, Reichenau (publicate în Deutsche Kunst und Denkmalpflege, 1933 şi 1935) au demonstrat că această biserică nu avea absidă occidentală în epoca carolingiană; dimpotrivă, abside occidentale au fost descoperite la Saint-Maurice din Agaune (secolul al VIII-lea) şi în biserica lui Fulrad de la Saint-Dénis (înainte de 768); vezi S. McK. Grosby, Excavations in the Abbey Church of Saint-Dénis, 1948, Rapoartele Societăţii Americane de Filosofie,

1949, pp. 347 – 361, şi L'Abbaye Royale de Saint-Dénis, Paris, 1953.

8 În planul bisericii Sankt-Gallen, clopotniţele nu's ni lipite ci legate de absidă prin două galerii înguste. Ultimul studiu al planului bisericii Sankt-Gallen: H. Reinhardt Der

St. Galler Klosterplan, Sankt-Gallen, 1952.

9 Se pare că acesta e cel mai vechi exemplu. Dufraisse, Origine des églises de France, 1688, p. 486, dă data de

2 iunie 946 pentru dedicaţia de pe catedrală. Brehier a descoperit o confirmare a acestei date în povestirea unui călugăr din Mozat, în continuarea unui manuscris al lui Grégoire de

Tours din secolul al X-lea (Biblioteca din Clermont, ms 145).

Din Clermont planul s-a răspândit mai întâi în regiunea

Loarei, la Tours (994), Nantes (992), Mans (995) şi bază lica Saint-Aignan din Orléans. Pentru aceasta din urmă, vezi culegerea de texte a lui Mortet, p. 55 şi 57, unde sunt citate l. pitomul vieţii regelui Robert, de Helgaud, şi Istoria strămuurii moaştelor Sfântului Euspice. Cu privire la ansamblul problemei, de consultat Brehier, L'Art en France… p. 140.

I

10 Vezi Baltrusaitis, Études sur Van medieval en Georgie et en Armenie, Paris, 1929. Pentru Georgia, timpanele de la

Divan şi Atent (secolul al VII-lea), Oşk (secolul al IX-lea)

şi Kumurdo (946); pentru Armenia, stelele de la Harjci (se colele al V-lea şi al VI-lea), basoreliefurile de la Zuartnoţ

(secolul al VII-lea) etc.

11 A. Goldschmidt, Die Elfenbeinskitipturen aus der Zeit der karolingischen und sachsischen Kaiser, Berlin, 1914 şi mai târziu, I, p. 163. Vezi E. de Wald, Notes on the Tuotilo

Ivories în Saint-Gall, Art Bulletin, 1933, p. 202 şi următoarele.

II

Cunoaşterea acestor forme vechi este necesară studiului Evului Mediu propriu-zis. Aşa cum arta secolului al XII-lea nu este înflorirea bruscă şi neaşteptată a unei culturi care urma unei epoci grosolane şi barbare, secolul al XI-lea nu este nici el o trezire miraculoasă la viaţă. Este incontestabil faptul că el inaugurează o eră nouă în istoria Occidentului dar s-a demonstrat cu prisosinţă că întreruperea situată la anul 1.000 este arbitrară dacă i se atribuie o valoare absolută ca indice cronologic1. Mai just ar fi, dând mai multă elasticitate

convenţiei măsurătorii seculare, ca această epocă să fie considerată ca începând cu a doua jumătate a secolului al XII-lea. În această privinţă suntem încă tributari unei concepţii schematice a timpului istoric. Totuşi un concurs deosebit de împrejurări acordă primilor ani ai acestui secol un interes care nu izbeşte numai imaginaţia. Desigur nu poate fi vorba de a restitui deplinătatea sensului şi autorităţii faimoasei fraze a lui Raoul Glaber despre „rochia albă de biserici" cu care omenirea, eliberată de spaimele sale milenariste, ar fi acoperit din recunoştinţă pământul. Groaza şi recunoştinţa nu intervin decât accidental în geneza unui stil. În realitate a avut loc atunci un nod de evenimente esenţiale. Acestea explică metamorfoza Occidentului. În primul rând stabilirea barbarilor, admiterea lor

1

În comunitatea creştină, schimbarea lor esenţială. Ungurii convertiţi, întorşi împotriva invadatorilor veniţi din largul stepelor, şi constituirea monarhiei apostolice a Ungariei (1.000) completează la marginile orientale ale Europei acest proces de fixare început în vest prin cedarea Normandiei scandinavilor cu prilejul tratatului de la Saint-Clair-sur-Epte (911). Dacă cucerirea Siciliei şi a Angliei dovedeşte că normanzii legaţi de pământul Galiei n-au pierdut nimic din instinctul lor de aventură, cel puţin acesta se exercită de acum încolo în interiorul sistemului şi nu ca un şoc din afară, nu ca o irupere bruscă a lumii barbare. După o perioadă de ezitare, şi chiar dacă uneori revin la vechea lor atitudine, normanzii au acceptat cadrele şi regulile societăţii feudale astfel încât, cam în aceeaşi perioadă, din piraţi devin neguţători.

Arabii încep să dea înapoi. Recucerirea Spaniei, inaugurată odinioară de şefii asturieni urmaşi ai lui Pelayo, devine una din cruciadele Occidentului, înaintea marii mişcări de la sfârşitul secolului al XI-lea care avea să instaleze în Siria o monarhie de tip occidental. După moartea lui Almanzor, califatul de Córdoba se dislocă, se fărâmiţează în principate berbere, sclavone, andaluze – aşa-numitele „regate de Taifas". Spania creştină este puternic clădită de capi care, cu concursul călugărilor de la Cluny, o leagă de Occident, şi care, în ciuda rivalităţilor şi a împărţirilor, definesc pentru mai multe secole geografia ei politică, Sancho cel Mare, „rex Iberorum", Fernando I, Alfon-se VI, operă care culminează în 1085 prin cucerirea oraşului Toledo, fosta capitală a goţilor. În aceeaşi perioadă pisanii şi genovezii

fac ordine în Marea Tireniană. Sarazinii sunt învinşi în strâmtoarea Messina în 1005, pierd definitiv Sardinia în 1022, pisanii debarcă la Annaba în 1034. La celălalt capăt al bazinului Mării Meri iterane, prinţii bagratizi eliberează Transraucazia şi jalonează drumul victoriilor lor asupra Islamului cu monumente considerabile în care se exprimă tradiţia unei mari arte monumentale. Aceste fapte sunt de o importanţă capitală. După cum a arătat Pirenne, Medite-rana redevine, dacă nu un lac european, cel puţin drumul natural al navigaţiei şi al schimburilor. Occidentul şi Orientul nu mai sunt despărţite între ele. Comerţul Bizanţului, al Veneţiei, al Genovei şi al Pisei înnoadă reţele mai strânse. În Nord, încă de la sfârşitul secolului al X-lea, Marea Baltică juca un rol analog fiind deschisă negoţului flamanzilor care lăsau moneda cu efigia conţilor lor în Prusia şi chiar în Rusia.

Cam în aceeaşi epocă se constituie în Occident două formaţii politice care dau o înfăţişare nouă Europei creştine, Sfântul Imperiu Romano-Germanic şi Monarhia Capeţinilor. Saxonul Otto, mai întâi rege al Germaniei, este uns împărat la Roma în anul 962. Se recapătă astfel, în condiţii cu totul noi, demnitatea imperială reînviată odinioară de Carol cel Mare. Pe de altă parte Hugues Capet este ales rege al Franţei în 987 iar dinastia sa va păstra coroana fără întrerupere timp de mai bine de opt secole. El se trage din acei nobili din Paris care au respins nu numai o dată invaziile scandinavilor. Suzeranitatea sa se întinde peste vechea Franconie Occidentală, din Flandra până în comitatul de Barcelona. Domeniul lui personal, constituit în primul rând de Île-de-France, nu este nici pe departe cel mai important dintre statele feudale al căror suzeran este. Dar el este regele şi întreaga sa stirpe va contribui neîncetat la extinderea pământului regal, în sfârşit, în interiorul unei civilizaţii feudale şi monastice se dezvoltă cu un elan neaşteptat o civilizaţie urbană şi negustorească. Creşterea populaţiei, înfrângerea barbarilor, libertatea traficului pe mare, o stabilitate politică relativă contribuie la explicarea acestei renaşteri a vieţii urbane, întreruptă din secolul al VIII-lea şi precară încă din epoca anterir

19

oară. Proporţiile colosale şi fragile ale imperiului carolingian se profilează pe un orizont rustic. După el începe să se exercite puternica atracţie a oraşelor asupra mediilor rurale. Se dezvoltă o clasă care, încă înaintea epocii cartelor şi a mişcării comunale, capătă o serie de

garanţii, un zid, o fortăreaţă, fierte, pentru a-şi adăposti bunurile, chezăşia unui drept nou pentru a stabili relaţii noi, aşa-numitului „jus mercatorum”.

Acestea sunt datele marelui moment de care ne ocupăm, acestea sunt forţele care intră în joc. Biserica le adaugă pe ale ei şi niciodată interesele nu i-au fost slujite de umeri mai robuşti. Printre oamenii noi care definesc secolul, călugării din Occident dau o serie de figuri energice. Acţiunile marilor abaţii dau tonul unei întregi epoci: la Montier-en-Der, Adso, unul din primii reformatori ai mănăstirii Saint-Benigne, constructor al bazilicii terminată de Beranger şi sfinţită în 998; la Hildesheim, sfântul Bemward; la Dijon, Guillaume de Volpia-no; la Ripoll, abatele Oliba: la Fleury-sur-Loire, Gauzlin, bastard al lui Hugues Capet, frate vitreg al regelui Robert; la Saint-Ger-main-des-Prés, Morart. Între 990 şi 1030 aproximativ apare în primul plan al istoriei o stirpe monastică de constructori de biserici, de prelaţi politici şi de reformatori de ordine, care îi va da pe Lanfranc, abate de Saint-Étienne din Caen şi primat al Angliei, şi dinastia marilor abaţi de Cluny până la sfântul Hugues, fondator al celei de-a treia bazilici, astăzi distrusă, adevărată minune a creştinătăţii. Şi parcă am vedea aceste înalte figuri în picioare la intrarea în secol ca statuile de piatră ale sfinţilor părinţi la portalul bisericilor.

Găsim oare aceeaşi calitate umană şi la capii politici? în ce măsură lucrările lor au ajutat naşterea şi răspândirea unei mari arte? Încă o dată trebuie să amintim trăsăturile generale şi condiţiile în care-şi desfăşurau ei activitatea. Au pus bazele unei puteri stabile.

Au trezit la viaţă noi teritorii. Primii Capeţini au fost oameni aspri a căror activitate, deşi s-a sprijinit pe biserică, nu trebuie totuşi confundată, ca în cazul regelui Robert, cu aceea de tradiţie clericală. Dar opera lor este încă slabă, născută din principiul feudal, puterea lor e legată de posedarea unui domeniu, iar acesta este îngust, îmbucătăţit: monarhia îi adaugă un patrimoniu de amintiri, prestigiul fondatorilor şi autoritatea unei magistraturi morale, moştenire îndepărtată a principatului latin. Ea capătă încetul cu încetul, şi ca atare dezvoltă la regii săi, atât la cei mai puţin dotaţi cât şi la cei mai buni cavaleri, instinctul unei politici dinastice, politică de avari, atentă la alianţe şi la moşteniri; în ciuda unor aventuri ca repudierea Eleonorei de Aquítania, care a dus la dependenţa întregii Franţe Occidentale faţă de Anglia şi la întemeierea pentru o sută de ani a

imperiului Plantageneţilor, această politică a sfârşit prin a mări domeniul până la proporţiile unei ţări şi a dus la unitatea profundă a «unui popor. Este adevărat că pe vremea aceea important era să poţi merge de la Paris la Fleury fără luptă, iar soarta monarhiei era legată de posesiunea domeniilor Etampes şi Montihery. Dar foştii duci de Franţa n-aveau de gând să sfârşească ca ultimii carolingieni pe care îi înlocuiseră. Ei au avut tot timpul sentimentul plin de măreţie al demnităţii cu care erau hărăziţi. Aveau oraşe frumoase şi cariere bogate, încă din prima jumătate a secolului al XI-lea pe pământurile lor se înălţau clădiri considerabile: la Paris Saint-Germain-des-Prés, la Or-leans catedrala şi biserica Saint-Aignan, la Chartres prima catedrală, la Reims cea de-a doua Saint-Remi.

Mai de temut decât vasalii din ţinuturile fără ieşire la mare erau marile state feudale, cadrele provinciilor artei romanice. Unul dintre ele este extraordinar prin împrejurările în care a luat naştere, prin precocitatea şi armonia dezvoltării sale, în sfârşit prin neaşteptata şi considerabila lui extindere în cea de-a doua jumătate a secolului al XI-lea. Am văzut că Normandia a luat naştere din ultima invazie a barbarilor în Galia şi din slăbiciunea (sau abilitatea) lui Carol cel Simplu. Fixându-se pe pământul francez, aceşti nepotoliţi piraţi ai coastelor şi marilor văi fluviale stabilesc în vastul lor fief instituţii a căror înţelepciune le-o laudă contemporanii. Ei clădesc aici castele şi biserici al căror stil riguros definit se întinde până în Anglia de curând cucerită şi ia locul artei constructorilor saxoni. Regii mării deveniţi stăpâni de pământuri rămân capabili de mari aventuri. Fiii lui Tancred de Hau te viile îi izgonesc pe greci din sudul Italiei, pe sarazini din Sicilia şi pun bazele unei dinastii regeşti. Dezvoltarea istorică a culturii lor compozite îi arată seduşi de rafinamentele Bizanţului şi ale Islamului, acceptând atât tablourile de mozaic consacrate comemorării unor investituri cât şi stilul imperial al porţilor de bronz care închid mausoleele şi bisericile, dar geniul normand îşi va lăsa amprenta în bazilicile din Apulia.

Capii micilor state creştine izolate în Pirinei şi în Asturia secolului al IX-lea şi care încep recucerirea trebuiau cu atât mai mult să construiască: recucerirea îi va duce spre sfârşitul secolului al XI-lea până în inima Spaniei. Biserica şi fortăreaţa sunt elementele de soliditate ale unui pământ redevenit creştin. Tipul orientalizant al monumentelor din Oviedo va face loc unor forme importante prin

colaborarea cu ordinele monastice franceze, fără ca din arhitectura spaniolă să se ştargă vreodată urma schimburilor cu Islamul. Dar dacă arta este aici agentul necesar al civilizaţiei occidentale Germania ottoniană, care-i păstrează această funcţie organizând marşurile sale spre Orient, o interpretează totodată ca semnul prin excelenţă al măreţiei imperiului. În politică ca şi în arta de a construi ea reia temele măreţiei carolingiene căreia îi dă mai multă putere şi mai multă bogăţie severă. În sfârşit, intrarea ungurilor în comunitatea europeană deschide un câmp nou activităţii constructorilor lombarzi, care preced acţiunea cisterciană şi răspândirea arhitecturii franceze, îmbinată cu câteva urme italieneşti şi aporturi din Germania meridională.

Dar geografia politică şi scopurile organizatorilor, chiar dacă ajută la înţelegerea într-o oarecare măsură a dimensiunilor unei mişcări şi chiar a anumitor aspecte ale repartiţiei formelor, n-ar putea să explice geneza, caracterele şi succesul acestora. Trebuie totuşi să se ţină cont de ele căci în aceste cadre mari au trăit şi au profitat de contacte, de resursele materiale şi mai ales de rezervele umane, noutate caracteristică pentru elanul secolului.

Acest elan începe prin a se manifesta în cadrul unui academism învechit. Încă dintr-o epocă mai veche ia naştere în Occident o arhitectură uşor de recunoscut după folosirea sistematică a arcurilor oarbe şi a bandelor plate, numite şi bande lombarde, decor sobru şi constant. Mult timp această arhitectură a fost numită lombardă, cu un termen convenţional şi restrictiv, îndreptăţit de altfel prin numeroase exemple italieneşti şi prin primele lui aplicaţii, în sfârşit prin celebritatea europeană a constructorilor lombarzi; dar teritoriul său este mult mai vast decât Lombardia. Originile sunt după câte se pare orientale. Numind-o prima artă romanică2, Puigi Cadafalch sublinia pe bună dreptate importanţa istorică a acestui stil, extinderea sa la o mare parte din Occident şi adevăratul său loc în dezvoltarea artistică a Evului Mediu. Poate că este cazul să remarcăm că „prima artă romanică” se caracterizează în primul rând printr-un decor exterior şi că majoritatea soluţiilor de construcţie (cu excepţia extinderii boitei la navele mari) se trag din arhitectura carolingiană. Iar, pe de altă parte, prima artă romanică este totodată o „a doua artă romanică”, deoarece se prelungeşte în tot timpul secolului al XII-lea 62

şi chiar mai târziu. În sfârşit, dacă ne limităm la secolul al XI-lea, ea nu reprezintă întreaga activitate a constructorilor şi poate nici

măcar esenţialul acestei activităţi. Este deci mai degrabă arta romanică a anumitor regiuni decât arta romanică a unei epoci. Păstrându-i denumirea, să reţinem deci că ea are mai ales o valoare geografică.

Aria ei este într-adevăr considerabilă şi bine definită. Se întinde la medii conservatoare care au păstrat-o mult timp, în timp ce altele o înlocuiau de timpuriu cu forme noi. O întâlnim în «Italia de Nord şi Italia Centrală, în Ca-talonia, în regiunea Bas-Languedoc, în provence; ea urcă pe văile râurilor Rone şi Saone, se răspândeşte în ţinutul Rinului şi în Europa Centrală; la sfârșitul Evului Mediu o vedem reapărând chiar şi pe teritoriul bizantin, în bisericile construite de prinţii moldoveni. În Ca-talonia, monumentele ei sunt vechi, numeroase şi bine grupate, formând adevărate serii. Timpul le-a conservat neatinse, cu remarcabilele lor picturi murale. Ţinutul acesta îşi avea deja istoria lui căci încă din epoca vizigotă înflorise aici o artă, după cum o dovedeşte baptisteriul de la Tarrasa. Mai târziu, în vremea strălucirii oraşului Toledo, această mică creştinătate joacă un rol intelectual care nu e cu nimic mai prejos decât misiunea ei politică în apărarea Occidentului. Contactul cu Islamul a acţionat desigur asupra spiritului formelor. Arta mozarabă3, care este la origine arta creştinilor de pe teritoriul musulman, este cel mai vechi dintre hibridele viguroase care se dezvoltă în peninsula Iberică. Ea precedase în Catalonia prima artă romanică. Dar o întâlnim şi în alte părţi, în Spania de Nord, în regiunea cuprinsă între munţii Cantabrici şi râul Ducro, mai ales în regatul Leon. Ea creează monumente care se deosebesc prin folosirea arcurilor în potcoavă la golul de fereastră sau de uşă şi chiar în planul absidelor, adeseori aproape închise, caracter care de altfel nu este specific pentru că putem găsi nu numai un exemplu anterior pe teritoriile vizigote. Ca şi la Córdoba, leagănul acestei culturi, coloanele au în partea de sus capiteluri de un stil uscat și delicat, tratat în piatră ca și în lemn. Conform cu ritul bisericii orientale, care mult timp a fost comun întregii creştinătăţi, corul era ascuns credincioşilor printr-un văl agăţat de un portic. În sfârşit anumite biserici moz-arabe ca San Miguel de Escalada, au o elegantă galerie laterală care uneori a fost considerată ca începutul sau rămăşiţa unei mânăs-uri şi care evocă un Hwan de moschee.

— Se regăseşte această artă în Castilia, de exemplu la San Juan de Baudelio, al cărei palmier de piatră adăposteşte un ciclu de picturi creştine de o mare frumuseţe, îmbinate cu scene de vânătoare

orientale. Dintr-o mănăstire mozarabă, şi anume Liébana, s-a răspândit în Occident Comentariul lui Beatus la Apocalips, din care se inspiră geniul vizionar al marii sculpturi a secolului al XII-lea şi mai înainte picturile oratoriului catalan de la Fenollar4. În Catalonia, bisericile de la Pedret, Marquet, San Feliu de Boada, Olerdola, Obiols aparţin artei moz-arabe ca şi una dintre cele mai considerabile şi mai monumentale biserici din tot acest ciclu monumental, San Miguel de Cuxa (Pirineii Orientali) 5. Formele primitive ale artei romanice timpurii sunt posterioare acestor biserici aşa încât se poate considera că aceste mici bazilici acoperite în şarpantă, cu excepţia absidelor şi a corului, şi fără transept, reprezintă un aspect popular, un aspect rustic; al artei carolingiene, cu atât mai mult cu cât sunt Pere del Burgal are o absidă occidentală. Dar trebuie să căutăm şi alte modele pentru extinderea boitei la navă practicată încă din a doua jumătate a secolului al XI-lea la Santa Maria de Amer şi la Santa Cecilia de Montserrat, în orice caz datată cu anul 1009 la Saint Martin del Canigou. Introducerea cupolei la încrucişarea transeptului inaugurează dezvoltarea marilor bazilici, cu Santa Maria de Ripoll (1032) şi sunt Vicent de Cardona (1040) 6.

Această arhitectură, ale cărei variaţii şi progrese le putem urmări în Catalonia, păstrând în mod constant acelaşi decor exterior, nu era nici mai puţin remarcabilă nici mai puţin veche în celelalte focare, unite între ele dintotdeauna, mai ales în regiunea mediteraneană, printr-un vast curent de schimburi. Ea cunoştea în Italia cele mai vechi manifestări şi cele mai numeroase monumente, Bagnacavallo (secolul al VIII-lea?), San Pietro d'Agliate (824 – 859), San Vincenzo del Prato şi San Babila din Milano (1010), bisericile din Como. În Bas-Languedoc, Saint-Guilhem-le-Desert, fosta aba-ţie de Gellone, fundată de Wilhelm de Orania, şi Saint-Martin-de-Londres sunt construite în acest stil iar în Provence şi mai ales în Burgundia câteva monumente a căror puritate de stil nu exclude calitatea lor profund originală. La Châtillon-sur-Seine, biserica Saint-Vorles7 poate fi datată în jurul anului 1.000: pe fondul unei coline umbrite, vechea biserică desenează un profil complex în care retuşările şi adăugirile ulterioare lasă totuşi să se vadă volumele şi pinioanele unui transept dublu, dotat ca şi zidurile navei cu o serie de cintre uşoare şi de pilaştri plaţi. Stilul clopotniţelor pătrate din Mâconnais se caracterizează prin acelaşi decor. Biserica din Tournus, cu nar-texul său în care sunt

folosite patru sisteme de boltă, cu nava acoperită de boite în leagăn transversale, cu deambulatoriul cu capele reionante rectangulare şi cu masele sale înalte şi solide ar fi de ajuns pentru a defini categoric o mare artă monumentală. La biserica Saint-Benigne din Dijon, înălţată de abatele Guillaume de Volpiano (1107) aproximativ în aceeaşi epocă în care se încheia nartexul de la Tournus8, nava primitivă cu cinci naosuri a făcut loc celor trei nave gotice din secolul al XIII-lea; din rotonda construită deasupra relicvelor apostolului din Burgundia, nu mai rămâne decât partea inferioară, actuala criptă, dar ştim cum arătau dispozitivele şi structura datorită unei descrieri amănunţite a lui Dom Plancher. Turnuleţele scării erau decorate cu benzi iar micul apareiaj regulat era acela al artei romanice timpurii din aceeaşi regiune. Rotonda de la Saint-Benigne se deosebeşte de capela de la Aachen prin aceea că nu este izolată ci lipită de o navă: acelaşi lucru la rotondele posterioare de la Sf. Augustin din Canter-bury (1066), de la Neuvy, de la Charroux, de altfel străine de arta romanică timpurie9. Bisericile Beaumeles-Messieurs din ţinutul Jura, Saint-Martin-d'Aimé din Savoia şi Romainmo-tier10 din Elveţia ne arată fermitatea acestei arte, constanţa ei în locurile cele mai diferite şi la diferite epoci dar totodată şi profundele deosebiri de structură şi de partiu pe care le cunoaşte.

Dacă într-adevăr încercăm să descoperim ca-caracterele intime, dincolo de arcuri şi benzi, dincolo de micul apareiaj de motoane ecarisate cu ciocanul, ne dăm seama că ele sunt mai complexe decât s-ar putea crede la prima vedere. Planurile sunt foarte variate şi nu par să depindă numai de diversitatea proiectului. Desigur bisericile mici sau mijlocii au planuri cu absidiole orientate, dar acesta este şi partiul anumitor biserici mari unde partea inferioară a corului se prelungeşte direct prin capele; la Ripoll, pe transeptul care barează cele cinci nave se deschid direct şase absidiole grupate trei câte trei, de o parte şi de alta a absidei principale.

Arta romanică timpurie adoptă de asemenea anumite date, mai vechi sau mai recente, ale arhitecturii carolingiene11: la Saint-Philibert din Tournus deambulatoriul cu capele reionante care vine din Auvergne, la sunt Pere del Burgal absida occidentală, la Saint-Vorles din Chatillon-sur-Seine dublul transept, fără ca acestea două din urmă să fie destinate unui mare viitor, ba chiar dimpotrivă, sunt semnele originalităţii, care n-ar putea fi puse pe seama

influenţelor mediteraneene. Structura este şi ea foarte diversă: biserici de tip carolingian acoperite în şarpantă, cu excepţia absidelor şi a corului, cu sau fără colaterale boltite în cruce; bolţi în leagăn continuu sau cu arcuri dublouri, susţinând, fie pe nişte stâlpi dreptunghiulari, fie pe coloane, cupole la încrucişarea transeptului. Trăsătura cea mai importantă este precocitatea bolţilor pe navă în Ca-talonia, desigur după exemplul tipului oriental. Din aceeaşi sursă îndepărtată vine şi un procedeu de construcţie a arcadelor şi a bolţilor care în locul bolţarelor reionante foloseşte elemente aşezate a plat în funcţie de curba cintrului şi întretăindu-se printr-o tăietură îngustă, procedeu a cărui origine se află în Mesopotamia şi care se regăseşte în Transcaucazia în biserici cu bolţi asemănătoare din dale de piatră (Divan). Cupolele urcate pe trompe de unghi îşi au originea tot în Asia. Bolţile în leagăn transversale de deasupra navei de la Tournus, de la sfârşitul secolului al XI-lea, evocă vechile bolţi persane; acest sistem, imitat la Mont-Saint-Vincent, fusese de altfel folosit între anii 979 şi 1008, poate şi mai devreme, la nartex, care pare să recapituleze toate procedeele de boltire cunoscute pe atunci: la parter, nava principală este acoperită de o boltă în cruce în semicerc supraînălţat şi mărginită de nave laterale cu bolţi în leagăn transversale; la etaj observăm o boltă în leagăn longitudinală mărginită de semibolţi în leagăn la colaterale. De asemenea, la Saint-Benigne, în Dijon, arhitectul combinase bolta în leagăn inelară, bolta în cruce intercalată în bolta în leagăn, sfertul de cerc şi cupola.

Această artă bogată în resurse şi cu soluţii atât de variate, această tehnică care adoptă din ce în ce mai mult piatra pentru toate părţile clădirii, în timp ce estul şi nordul renunţă cu greu la acoperişul în şarpantă, este un aspect esenţial al Evului Mediu. Prin distribuirea severă a maselor, prin volumele net delimitate, arta romanică timpurie ne apare impunătoare în măreţia ei. În locurile cu stânci sau cu pietriş ea capătă, prin contrast, şi mai multă vigoare. Una din cele mai vechi mânăs-uri construită în munţi, Santa-Cecilia din Montserrat pare că se află acolo numai pentru a impune puterea gândirii umane peisajului sălbatic. În singurătatea mai puţin sălbatică a unei mici văi din munţii Pirinei mănăstirea lui Oliba, Ripoll, îşi desfăşoară cu o putere plină de tristeţe cei şapte semicilindri ai capelelor absidale aliniate ca turnurile unui siloz pe marele zid al transeptului. Dar pe ţărmurile râului Saone, pe un sol de aluviuni, într-un ţinut plin de verdeaţă, blocul de piatră

este tot atât de solid: se prezintă în faţa ochilor noştri nu ca epura unei elevaţii exterioare, dublată de o elevaţie interioară, înălţate amândouă pe epura unui plan, cu alte cuvinte ca o juxtapunere de lucruri plate ci ca nişte sisteme dotate cu greutate şi densitate, puternic împlântate în pământ şi înscriindu-se riguros în spaţiu. Aici totul afirmă numărul, rolul şi raportul părţilor într-un ansamblu omogen şi totodată complex. Zidurile groase suportă puţine deschizături. Suprafaţa lor goală acceptă decorul cel mai sobru: benzile verticale uşor ieşite în afară printre care se zăresc la nivelul cornişelor galeriile subţiri cu arcuri oarbe. Este indiciul şi parcă semnătura artei romanice timpurii. Ea se repetă cu simple variante de proporţie pe nenumărate monumente. Această dantelărie uşoară subliniază suprafeţele înclinate ale pinionilor, desenează etajele, se continuă de-a lungul faţadelor laterale, înconjură absidele, precizează şi decorează compoziţia clopotniţelor. Care este originea acestor rezalituri îngroșate, denumite benzi lombarde, şi a acestui fel de metrică a arcadelor care parcă scandează intervalele dintre ele? Care le este prototipul, arcurile mari încordate între contra-forţi sau mai curând masa zidului golită în arcade aşa cum apare la Ravenna pe mormântul Placidiei? în orice caz înaintea secolului al XI-lea sistemul pare a fi fost complet definitivat în biserica din Bagnacavallo. Ţinuturile italieneşti ca şi Germania îl vor prefera multă vreme. Cu timpul va deveni mai aerian: absidele renane vor primi din Lombardia acel sistem evoluat, galeriile pe colonete care reduc masa murală. În Toscana, distanţa dintre zid şi decorul de arcade va fi atât de accentuată încât blocul bisericii pare înfășurat în reţeaua unui al doilea zid ajurat. Dar în momentul în care studiem toate acestea, departe de a putea bănui viitoarea disociere a diferitelor părţi, în plastica arhitecturală a artei romanice timpurii ne impresionează în primul rând puterea şi unitatea.

Totuşi, aşa cum am sugerat, această artă mediteraneană, de origine orientală, nu era formula universală a Occidentului. Într-o zonă geografică diferită şi în alt climat moral, arta carolingiană încă supravieţuia, nu lipsită de vlagă ci cu o remarcabilă vigoare. În Insulele Britanice, în partea de sud a Ţărilor de Jos, în nordul şi nord-estul Franţei, pe râul Meuse, pe Rin, adică pe un teritoriu extrem de vast, arta construcţiei, în ultima treime a secolului al X-lea şi cea mai mare parte a secolului al XI-lea păstra programele şi tehnicile din timpul imperiului. Chiar dacă suferise, într-o măsură mai mare sau mai mică,

o serie de influenţe meridionale, chiar dacă acceptase mai mult sau mai puţin diferite nuanţe ale tradiţiilor ic cale, ea rămânea credincioasă principiului acoperişului în şarpantă, programelor vaste ale planurilor abaţiale, structurii cu stâlpi solizi şi pătraţi, arcadelor în unghi ascuţit care întrerupeau zidurile navelor cu o sobrietate romană. Reînnoirea vitalităţii istorice îi dădea în anumite regiuni o deosebită forţă.

Oare se poate spune că, dacă n-ar fi existat invazia normandă, arhitectura anglo-saxonă ar

69 fi cunoscut o eră de măreţie analogă celei din ţinutul Rinului? Cunoaştem această arhitectură numai dintr-o serie de biserici de ţară care nu ne permit nici pe departe să o definim în tregime. Mai avem şi nişte documente posterioare în legătură cu marile catedrale dispărute, ca de exemplu pecetea consiliului de ca nonici din Chichester (secolul al XIV-lea) care ne arată un edificiu situat între turnuri asemănător aceluia de la Saint-Riquier, precum şi descrieri făcute de contemporani, ca cele ale lui Edme the Precentor pentru catedrala din Canterbury (refăcută la sfârşitul secolului al X-lea), ale lui Wolstan pentru catedrala din

Winchester (sfinţită în 980), ale lui Reginald of Durham pentru White Church din acelaşi oraş (sfinţită în 999). Aceste date atât de apropiate dovedesc că şi în această regiune a exis tat o importantă joncţiune cronologică. Partiul altarelor occidentale (Chichester, Abingdon), numărul şi importanţa turnurilor, uneori uriaşe, ca la faţada catedralei din Elmham, precizează raporturile acestei arhitecturi cu arta continentală. Oare a fost ea influenţată de arta mediteraneană, sau arcaturile decora tive i-au fost transmise indirect prin ţinutul

Rinului? În orice caz pare aproape sigur că procedeele locale12 au influenţat-o profund.

Sistemul complex de panouri care decorează celebrul turn Earl's Barton, simplificat la

Barton-on-Humber, au fost comparate cu sistemul bucăţilor de zid în lemn. Dar e curioasă apariţia, pe latura de sud a turnului

Earl's Barton, a unor pilaştri subţiri având în partea de sus nişte fuse robuste, mult mai mari în secţiune şi capabili să-i suporte. Grosimea suporţilor care seamănă la unele porta luri cu nişte butoiaşe, frumuseţea zidurilor interioare goale în câteva biserici parohiale, în

sfârşit o varietate destul de mare a traseelor, care admit arcul în toartă de coş şi arcul în mitră, dau clădirii anglo-saxone un accent deosebit care-i completează şi colorează înfăţişa rea. 7!

Tradiţia arhitecturală a imperiului se dezvoltă însă în primul rând în Germania, odată cu reînvierea (962) unui sistem politic încredinţat din nou unor mâini energice13. Acolo, în primul rând, construcţia realizată după programe adesea considerabile, apare ca semn al autorităţii şi al măreţiei. Arhitectura ottoniană n-a ignorat placajul arcaturilor şi al benzilor din arta romanică timpurie, dar păstrează partiurile vaste monumentale specifice stilului carolingian, pe care le îngăduie greutatea relativ mică a acoperişurilor în şarpantă şi acea putere a zidurilor construite cu rigoare care par să păstreze ceva din marile construcţii romane. La începutul secolului al XI-lea biserica Sankt Michael din Hildesheim prezintă un transept dublu având la fiecare braţ un turnuleţ de scară, la fiecare încrucişare un turn şi în interior o severă aşezare a arcadelor susţinând un zid gol şi stând pe stâlpi dreptunghiulari care alternează cu două coloane. La Gern-rode (961) elevaţia este diferită nu numai prin alternanţă, în cazul acesta între coloană, şi un stâlp, ci mai ales prin aceea că se aşază, între suporţi şi ferestrele înalte, o galerie robustă pe colonete, în cel mai amplu stil monumental. Marile construcţii ale lui Conrad II, abaţia Limburg în masivul Hardt şi catedrala de la Speyer, legată de ele, cu proporţii uriaşe şi elevaţia aceea interioară de o măreţie greoaie, sunt fără îndoială expresia cea mai înaltă a acestei arte. Ruina şi singurătatea dau o notă în plus măreţiei imperiale de la Limburg. După venirea sa la putere (1024) Conrad stabileşte locul acestei construcţii pe o prelungire spre nord a munţilor Vosgi; cripta a fost sfinţită în 1035, corul în 1042. Planul prezintă în afară de două absidiole particularitatea unei abside plate, care se regăseşte mai târziu în Alsacia, la Murbach. Decoraţia arhitectonică şi proporţia mulurilor unei cornişe folosesc cu mare fermitate datele epocii şi ale regiunii: baze 71 atice, căpiţele cubice, şanfrenele. Trăsătura cea mai remarcabilă şi cea mai rară sunt cele două rânduri de goluri de fereastră la absidă şi transept: în plus, felul în care elevaţia interioară le uneşte unele cu altele într-o compoziţie viguroasă, încadrând ferestrele de jos cu pilaştri şi arcade care servesc oarecum drept sprijin registrului ferestrelor de sus, principiu dezvoltat de constructorul catedralei de la Speyer.

Domul din Speyer exprimă două moduri de gândire sugestive dintre care fiecare corespunde măreţiei unui scop imperial şi traduce îndrăzneala unei experienţe creatoare. Prima catedrală începută de Conrad al II-lea în jurul anului 1030 şi sfinţită de Henric al III-lea în 1061 păstra partiul cu şarpantă deasupra navei şi bolta în cruce deasupra navelor laterale. Puternica ei originalitate constă în extinderea arcaturilor de la Limburg la toată înălţimea navei. Fără să se întrerupă de la podea până în vârful zidului acestea înglobează marile arcade şi ferestrele înalte. Se defineşte astfel în Germania o arhitectură colosală care înlocuieşte suprapunerea etajelor, de tipul bisericilor de la Gemrode şi Hildesheim, cu o legătură sistematică a diferitelor părţi14. Aveau să urmeze şi alte inovaţii, de mare interes. La sfârşitul secolului dezordinea produsă de afuierile datorate infiltrării apelor Rinului au făcut necesare o serie de lucrări de mare amploare, extinse şi mai mult de Henric al IV-lea, adversarul lui Grigore al VII-lea, care a hotărât să boltească nava. Stâlpii au fost întăriţi, zidurile înălţate pentru a construi bolţi în cruce de formă eliptică pe plan pătrat (1082 – 1106). Dar bolţile prea plate exercitând o presiune mare şi neavând suficient sprijin n-aveau să reziste la incendiul din 115915.

Vedem dezvoltându-se astfel o arhitectură care trăgându-se dintr-o tradiţie veche cunoaşte o serie de experienţe înnoitoare: o confirmare găsim în arta stucarilor, a lucrătorilor în bronz şi a orfevrilor şi mai ales în decorarea mânu-V

scriselor. Pentru arhitectură, acelaşi lucru se întâmplă în nord-estul Franţei, mai ales în regiunea Champagne, în Lorena, pe domeniul Capeţinilor, ţinut pătruns de spiritul carolingian, destul de aproape de focarele de pe râul Meuse, în general refractar la sistemul arcaturilor şi al benzilor. Din acea epocă veche ne-au rămas urme din stâlpii fasciculaţi ai navei de la Saint-Remi la Reims, legaţi de campania din anii 1005 – 1034. Au rămas încă în picioare construcţii importante, ca biserica Montier-en-Der, începută de abatele Adso şi sfinţită de urmaşul său, Berenger (998), şi mai ales biserica abaţiei Sant-Benigne din Dijon de la Vi-gnory16, a cărei navă a fost construită de Guy I, senior şi avocat al locului în primii ani ai secolului al XI-lea, iar corul de fiul său Roger (sfinţirea a avut loc probabil între 1050 şi 1052).

La Montier-en-Der, sub acoperişul în şarpantă, elevaţia este de o frumuseţe solidă: arcadele montate pe stâlpi dreptunghiulari cu imposte, golurile geminate de fereastră ale vechilor tribune cuprinse

sub un arc de descărcare, ferestrele înalte. Dar biserica vechii abaţii din Der nu se îndepărtează prea mult de tipul tradiţional de construcţie carolingiană. Nava de la Vignory prezintă o particularitate remarcabilă: un planşeu care domină marile arcade, fără tribune în spate şi neavând alt scop decât să dea mai multă eleganţă, să susţină şi totodată să însufleţească zidul. Un decor bogat, mai mult gravat decât sculptat, cu caracter în primul rând geometric, acoperă impostele stâlpilor dreptunghiulari şi inelele stâlpilor rotunzi care alternează în tra-veele orientale ca şi capitelurile galeriei ajurate. Această scurtă trecere în revistă nu lasă decât să se întrevadă diversitatea resurselor şi originalitatea partiului pe un fond de date care rămâne acelaşi ca la vechea bazilică cu şar-73 pantă.

În arhitectura Occidentului există deci încă

de la începutul secolului al XI-lea o zonă septentrională care, deşi inegal influenţată de aportul tipic al artei romanice timpurii, şi anume arcaturile, rămâne profund deosebită de aceasta din urmă, nefiind însă nicio supravieţuire monotonă şi pasivă a formulelor care-lingiene. De altfel acestea se păstrează pe o arie întinsă, de exemplu în absidele occidentale, nu numai în Renania şi în Catalonia, la sunt Pere del Burgai, ci şi în Franţa, la Saint-Cyr în Nevers (1029) şi la catedrala din Be-sangon.

Tot o trăsătură tipic carolingiană este şi plasarea de turnuri de o parte şi de alta a absidei exterioare, la Saint-Germain-des-Prés (1005), la catedrala din Auxerre (1030), la Morienval (1050). Nartexul, atât de remarcabil în secolul al XI-lea, la Tournus, la Lesterps (1040) şi, în Auvergne, la Chamalieres, la Manglieu şi la Notre-Dame-du-Port, nu este desigur cel puţin în timpul marii lui dezvoltări, cu capela aceea de la etaj şi amorsa de turnuri, decât continuarea bisericilor-pridvoare din mânăs-urile secolului al X-lea.

Dar un fapt mult mai important domină această mare epocă. Monotonia (cel puţin ex terioară) a arhitecturii „lombarde” face loc în

„Secolul al XI-lea, în Franţa, unei diversităţi a grupurilor regionale care vor fi categoric constituite încă la începutul secolului al XIII-lea precum şi a familiilor de biserici de pelerinaj, în sud-vest începuse de timpuriu să se elaboreze un tip de biserică fără tribune, cu nave de înălţime aprobe egală, care avea să evolueze spre partiul cu sală mare decorată cu colonade. Mai rămâne ceva din secolul al XI-lea în regiunea Poitiers şi anume cea mai mare parte din biserica

Saint-Savin precum şi alte vestigii importante din acest ţinut. Biserica Saint-Hilaire-le-Grand17, construită de arhitectul englez Gautier Coorland şi sfinţită în 1049, a fost restaurată la sfârşitul secolului şi mai târziu, chiar când deasupra navei s-a construit o boltă cu cupole, dar transeptul, clopotniţa din partea de nord, o parte a zidului absidei şi poate şi navele laterale, cu zidurile navei, aparţin primei faze a construcţiei. Ţinutul Auvergne este redută şi focar totodată. El nu este atins nici de expansiunea formelor mediteraneene şi nici de cea a artei ottoniene în timp ce valea râului Saone se găseşte la încrucişarea dintre arta romanică timpurie şi formele carolingiene. Catedrala lui Étienne al II-lea din Clermont oferă cel mai vechi exemplu datat (946) de deambulatoriu cu capele reionante. Acestea aveau un plan dreptunghilar, de tip arhaic, şi erau în număr cu soţ, caractere care se regăsesc în Auvergne, dar care s-au răspândit şi dincolo de acest ţinut. Nava din Chamalieres, în prima ei stare, a fost probabil construită în aceeaşi epocă, cu acel nartex având deasupra o tribună şi mai înaltă decât restul bisericii, cu stâlpii de lungimi inegale, flancaţi mai târziu de coloane, cu modilioanele ei cu aşchii de tip cordobez. Fostul cor al bisericii Moutier din Thiers, legată în 1011 de abaţia de la Cluny şi distrusă în 1882, avea tribune boltite în sferturi de cerc, element fundamental al structurii: din Auvergne. În sfârşit cupola în cruce din Neris, montată pe trompe traversate de lintouri destinate să permită trecerea de la pătrat la octogon, defineşte înainte de 1078 un procedeu care va deveni comun în Auvergne în secolul următor18. Dacă adăugăm că arhitecţii din această regiune au jucat un mare rol în elaborarea tipului de drumuri de pelerinaj şi că, în Rouergue, biserica Conques, începută la mijlocul secolului al XI-lea sub Odolric, dovedeşte pe deplin acest lucru, se poate spune că în centrul Franţei iau naştere şi se consolidează între anii 950 şi 1050 elementele unei arte originale.

Ţinutul Burgundiei este oare numai un loc de fuziune şi de schimburi, aşa cum pare să fie destinat de poziţia lui de prag geografic l.

Între sud şi nord-est? Aici se construiesc de timpuriu edificii ca Saint-Benigne în Dijon şi Saint-Philibert în Tournus. Se pune însă întrebarea dacă, privilegiat de puterea tradiţiei şi de autoritatea aporturilor mediteraneene, acest ţinut nu inventează chiar din această perioadă forme noi pentru Occident, preludiu la marea artă romanică burgundă care avea să înflorească mai târziu. Biserica construită la

Cluny de Sfântul Odón 19, între 955 şi 981 ne este cunoscută dintr-un fragment din Cutuma de Farfa care permite să vedem în aşezarea generală a diferitelor părţi unul din cele mai vechi exemple cunoscute ale aşa-numitului plan benedictin cu cor foarte dezvoltat şi absidiole în descreştere. Dar mai rămân destule clădiri pentru a putea aprecia constanţa şi ingeniozitatea cu care constructorii burgunzi din secolul al XI-lea au încercat să rezolve problema boltirii odată cu iluminatul direct al navelor înlocuind şarpantele primitive ale bisericilor cu diferite sisteme sau concepându-le cu boltă de la bun început. Ştim cum au făcut pentru a plasa pe vechile ziduri ale artei romanice timpurii bolţile transversale în leagăn din Tournus sau bolţile în leagăn eşancrate, de la Romainmotier. După cum vom vedea bolta cu arc frânt de la Cluny III – legată de antecedentele locale de către Virey sau de către Conant de Monte Cassino – ca şi bolta în cruce de la Vezelay aparţin aceluiaşi gen de cercetări. Dar Saint-Étienne din Nevers (redată abaţiei de la Cluny în 1068) găsise deja soluţia cea mai îndrăzneaţă şi cea mai durabilă, aşezând ferestre înalte sub o boltă în leagăn sprijinită de sferturile de cerc ale tribunelor: cu aşezarea ei în trei etaje, cu coloanele angajate care într-un singur elan întâlnesc arcurile dublouri, cu puritatea ei sobră, această admirabilă biserică e un exemplu tipic al frumoaselor proporţii romanice. Galeria de arcade a absidei este poate o urmă (foarte elaborată) a primei arte romanice: restul este însă altceva20.

Epoca clasică a artei normande coincide cu epoca ei de început21. Biserica din Jumieges datează de la mijlocul secolului al XI-lea (1037 – 1067) iar bisericile din Caen nu sunt posterioare decât cu o generaţie: Abbaye-aux-Hommes sau Saint-Étienne, Abbaye-auxdames sau Sfânta Treime. Frecvenţa suporţilor alternaţi şi a tribunelor, acoperişul în şarpantă, adeseori poate în boltă în cruce şi, încă de timpuriu, pe ramuri de ogivă, permiţând în toate cazurile iluminatul direct şi existenţa unor deschizături în partea de sus a zidurilor (în timp ce la Cluny şi la Saint-Étienne de Ne-vers sub bolta în leagăn acest lucru ar părea o îndrăzneală), acestea sunt caracterele generale ale artei normande: dar ea îngăduie o serie de variaţii care nu sunt altceva decât semn de vigoare. În primul rând în ceea ce priveşte planul: la Sfânta Treime ca şi la Abaţia din Bernay, planul benedictin cu absidiole în descreştere de o parte şi de alta a corului prelungit; absida cu deambulatoriu cu capele reionante la Saint-Étienne22, fără capele la

Jumieges. Acelaşi lucru se întâmplă în privinţa suporţilor, care sunt fără alternanţă la Sfânta Treime şi la Saint-Nicolas din Caen; în privinţa compoziţiei, diferitele partiuri determină două categorii distincte de biserici: la Jumieges ea se caracterizează prin proporţia descrescândă a etajelor, compoziţie care se regăseşte la Cou-tances, Bayeux, Durham şi de aici la Lindis-farne, traveele orientale de la Selby şi Walt-ham Abbey, cu stâlpii enormi decoraţi cu ornamente geometrice, tribune şi ferestre joase. Diferenţa între etaje este tot atât de importantă ca şi la bisericile unde tribunele sunt înlocuite printr-un triforiu: Bernay, Sfânta Treime din Caen, Mont-Saint-Michel, Lassay. La Saint-Étienne şi la Cerisy-la-Forêt compo7 ziţia se caracterizează prin înălţimi egale la arcade şi tribune, şi este comună unui întreg grup de biserici anglo-normande din secolul al XI-lea, vechile biserici romanice de la Winchester (începută în 1079), Lincoln (1073 – 1092), Canterbury (1074 – 1089). Este acelaşi principiu care se va folosi în arta gotică din secolul al XII-lea în Franţa şi care ajută la înţelegerea celor două tipuri de biserică: Sens, cu arcade înalte comprimând etajele de sus şi Laon şi Paris, cu arcade mai joase favorizând existenţa mai multor etaje egale. Aceste diferenţe se pot observa şi în acoperământul diferitelor părţi: la Jumieges bolţi în cruce deasupra naosurilor laterale şi a tribunelor; în prima ei formă la Saint-Étienne, bolţi în cruce deasupra navelor laterale, bolţi în sfert de cerc deasupra tribunelor. În sfârşit, faţadei de la Jumieges, care are deja două turnuri, mult mai dezvoltate decât adăugirile de la Tournus (şi de la Nevers), dar unde iese în evidenţă un corp care nu este nici clopotniţă-pridvor nici nartex, fiind în acelaşi timp şi una şi alta, biserica Saint-Étienne îi opune tipul de faţadă armonică, cu două turnuri în partea de sus: acestea nu pornesc de la pământ, ci par aşezate pe masivul pătrat, prelungindu-se prin nişte contraforţi groşi care-i desenează baza şi primele etaje23.

Dacă deosebirile dintre biserica din Jumieges şi biserica Saint-Étienne din Caen, ca şi acelea care există între acestea din urmă şi Sfânta Treime, pot fi interpretate ca semne ale unei evoluţii, trebuie să recunoaştem că această evoluţie este foarte rapidă. De altfel ea nu se opreşte la sfârşitul secolului al XI-lea. Vom vedea cum primele forme ale artei romanice din Normandia sunt urmate de altele noi. Dar această mişcare continuă pe baza unor date generale stabile şi viguros definite. Arta normandă cu toate variantele sale este omogenă atât pe continent cât şi în Anglia. Unde s-a format ea de a putut să pornească

cu un elan

I

atât de mare şi să dea într-o perioadă atât de scurtă atât de multe monumente de maximă importanţă? Guillaume de Volpiano şi Lanfranc erau lombarzi, dar această artă nu conţine nimic din specificul mediteranean şi nicio urmă din arta romanică timpurie. Corurile de la Bernay şi de la Sfânta Treime evocă planul benedictin al bisericii Cluny II. Şarpanta, tribunele, alternanţa stâlpilor, existenţa şi volumul turnurilor la încrucişarea cu transeptul de o parte şi de alta a absidei, în sfârşit, ca efect, o putere seacă, o măreţie monotonă amintesc de arta din zona septentrională şi de edificiile carolingiene. Altă dată mulţi credeau că regăsesc în îndrăzneala acestor constructori o moştenire firească a dulgherilor scandinavi: nicăieri nu s-a înţeles mai bine semnificaţia, greutatea şi funcţia pietrei. Oricare ar fi fost modelele şi sursele, raporturile dintre părţi s-au schimbat, şi acest raport nou, această nouă ordine a măsurilor, a maselor şi a efectelor se impune de acum încolo unei întregi părţi din Occident.

Dar în Anglia şi Île-de-France ca şi în Normandia această artă rămâne arta normandă. Aceeaşi epocă a dat naştere în alte regiuni unui tip care poate fi numit interregional dacă nu chiar internaţional.

Bisericile care, de-a lungul drumurilor de pelerinaj, îi primeau pe credincioşi în drum spre Santiago de Compostela, aparţin unui tip oarecum constant, fixat încă din secolul al XI-lea. Vom analiza mai târziu caracteristicile acestor biserici aşa cum se reflectă ele în marile bazilici terminate la începutul secolului al XII-lea, programul vast, absida complexă, bolta în leagăn cu arcuri dublouri sprijinindu-se pe coloane care coboară fără întrerupere până la podea, tribunele boltite în sfert de cerc, iluminatul indirect. Indiferent dacă prototipul lor trebuie căutat în bisericile distruse Saint-Martin din Tours sau Saint-Martial din Limoges (1025 – 1080), biserica Sainte-Foy din Conques24 care încă se mai păstrează şi poate fi considerată ca una din bisericile începute de abatele Odolric (1039 – 1065) le defineşte pe deplin şi cu multă autoritate. Astfel, pretutindeni, găsim nu încercări fragmentare ci o mare artă. Amurgul secolului al XI-lea răsună de sfinţiri memorabile. Chiar şi parţiale, aceste sfinţiri sunt pline de semnificaţie. În ajunul plecării în prima cruciadă, când Occidentul, mult timp zguduit de invazii, se pune în mişcare pentru a invada la rândul lui în numele lui Cristos şi cedează atât în faţa îndemnurilor

credinţei cât şi în faţa acestui principiu de mişcare care explică atâtea aspecte ale vieţii sale istorice, se poate spune că cultura lui este organic constituită. Dar ar fi o greşeală de perspectivă dacă am dori să înţelegem secolul al XI-lea numai în măreţia epocii sale de sfârşit. Încă de la începutul lui şi în tot acest răstimp o serie de edificii considerabile ca dimensiuni şi ca originalitate dovedesc forţa lui plină de elan, spiritul de înnoire, amploarea acţiunilor: cripta de la Saint-Benigne, rămăşiţă a rotondei abatelui Guillaume, pridvorul de la Saint-Benoît-sur-Loire, conceput de abatele Gauzlin pentru a servi drept pildă întregii Galii şi fără nicio îndoială început, dacă nu chiar terminat, de el, Jumieges, Saint-Étienne din Caen. Pe ţărmurile Loarei, în vechea dioceză a lui Theodulf, devenită atât de profund capeţină, stâlpii uriaşi ai pridvorului de la Saint-Benoît, cu arcadele lor cu profil sever, cu capitelurile lui Umbertus şi ale tovarăşilor lui, susţinând nouă bolţi în cruce trasate pe un plan cam stângaci ne transmit cu multă vigoare întreaga poezie a epocii. Sanctuarul este mai nou iar nava nu a fost terminată şi acoperită decât în secolul al XIII-lea. Dar şantierul hotărâtor pentru construirea bisericii s-a deschis în ultima treime a secolului al XI-lea, înaintea celui de la Cluny: biserica cu transeptul ei dublu prefigurează planul colosal25 al acesteia din urmă.

NOTE. Marile experienţe. Secolul al XI-lea. II.

1 Vezi Dom Plaines, Les prétendues terreurs dee l a» miile, Revue des questions historiques, ianuarie, 1893; R. Roşieres, Recherches critiques sur l’histoire religieuse en France, p. 135, şi l’évolution de l’architecture religieuse en France, p. 62; Revue critique, 1909, p. 117.

— Este cazul să remarcăm că niciunul din conciliile secolului al X-lea nu s-a ocupat de milenarism, că formulele de descurajare cu privire la „noaptea lumii” apar încă din secolul al VII-lea şi se prelungesc până în secolul al XII-lea, în sfârşit că fragmentele din cronici în care este vorba despre această înfricoşare se raportează la diferite epoci (909, 960, 992, 1010, 1032, 1095) dar niciunul la anul 1.000. Pentru Lasteyrie, L’architecture religieuse à l’époque romane, p. 228, ea a fost totuşi un stimulent. Pentru Choisy, Histoire de l’architecture, II, p. 139, ea a t: rminat procesul de nimic care a activităţii constructorilor. Pentru Enlart, Martuel, I, p. 218, notă, amândouă ideile sunt exagerate: nu trebuie nici să se atribuie prea mare importanţă acestei credinţe dar nici nu trebuie s-o considerăm o

simplă legendă. „Vezi de asemenea introducerea lui E. Pognon la Anul o mie (culegere de texte), Paris, 1947, pp. VII-XLV, şi H. Focillon, Anul o mie, Paris, 1952.

2 Se ştie că termenul de artă „romanică” este el însuşi mult mai vechi. El evocă din fericire coincidenţa cu dezvoltarea limbilor şi a literaturilor romanice. Termenul se datorează unui arheolog normand, M. de Gerville, care, într-o scri – oare către prietenul său de Prevot, datată decembrie 1818, scria în legătură cu anumite biserici normande:

„Toată lumea este de acord că această arhitectură greoaie şi rudimentară este acel opus romanum denaturat sau degradat treptat de strămoşii noştri necioplîţi. În vremea aceea din limba latină, şi ea estropiată, lua naştere o l; mbă.ro manică...” Cuvântul are mai multă valoare decât doctrina, Vezi Dr. Gidon, L’invention du terme d’archkecture romane par Gerville (1818), Bulletin de la Soclete des Antiquaires de Normandie, 1935.

3 Cu privire la arta şi cultura mozarabă, în afară de frumoasa carte a lui Gomez Moreno, vezi Puigi Cadafalch, Le premier art roman, cap. I, p. 11, mai ales p. 28 şi nota (cu privire la formaţia intelectuală a lui Gerbert d’Aurillac). Pentru influenţa asupra numărului şi a formei absi delor vezi acelaşi autor, ibid. p. 57, şi W.M. Whitehill, Liturgica! Influence on Preromanesque Apses în Spain, Art

Studies, Harvard, 1927, p. 151.

4 Comentariile lui Beatus au fost compuse în 784 la Liébana, lângă Santillana. Beatus este adversarul adopţionismului răspândit de Elypandus, arhiepiscop de Toledo. Nu în cape îndoială că aceste comentarii au fost pentru prima oară ilustrate cu miniaturi în Scriptoriul de la San Miguel de Escalada de către un oarecare Magius Arxipictor (New York, Morgan, 644; în orice caz acesta este cel mai vechi manuscris cunoscut: după inscripţia de la foaia 293, el a fost executat în anul 926 pentru abatele Victor). Copii au fost făcute de însuşi Magius, de elevul său Emeterius, de către o femeie pictor, Ende (975, catedrala din Gerona), mai târziu, în secolul al XI-lea (arhivele de la Seu d’Ur-gell) etc. Manuscrisul lui Beatus de la Saint-Sever (Paris, Biblioteca Naţională) datează din timpul abatelui Grégoire (1028 – 1072). S-a oscilat între sfârşitul secolului al X-lea şi sfârşitul secolului al XII-lea pentru a situa epoca din care datează Saint-Martin de Fonollar (sau Fenolâar), dar acum picturile murale sunt atribuite

jumătăţii secolului al XII-lea; vezi C.R. Post, History of Spanish Painting, Cambridge, E.U., vol. I, 1930, p. 126; W.W.S. Cook şi J. Gu-diol Ricart, Ars Hispaniae, vol. VI, Madrid, 1950, p. 80; P. Deschamps şi M. Thibout, La peinture murale en France. Le haut Moyen Âge et l'époque romane, Paris, 1951, pp. 145 – 146.

5 Vezi Felix Hernández, San Miguel de Cuixa iglesia del ciclo moiarabe catalan, Archivo español de arte y arqueologia, Madrid, 1932; J. Puigi Cadafalch şi G. Gaillard, L'église Saint-Michel de Cuxa, Bulletin monumental, 1935.

— Sfinţită în 974, această veche fundaţie a conţilor de

Cerdana a fost reluată şi mărită de abatele Oliba. La sfârşitul secolului al X-lea, dogele de Veneţia Pietro Orseolo, constructorul catedralei San Marco, a venit să-şi sfârşească zilele aici întovărăşit de Sfântul Romuald, fondatorul Ordinului Camaldulenşilor. De la Cuxa a trimis Oliba nişte călugări să construiască biserica Saint-Martin din Canigou.

Planul iniţial comporta o navă cu nave laterale precedate de o travee ieşită în afară (ca la Santa Cecilia din Montserrat), un transept dezvoltat cu două capele la fiecare absidă laterală, foarte adânci, şi în sfârşit o absidă pătrată de lăţimea navei, pe care Oliba a înlocuit-o cu una mai vastă, cu trei capele orientate. Toate arcurile din secolul al X-lea sunt în formă de potcoavă, după modelul arab

(diametrul mai mare decât distanţa între stâlpii de susţinere, înălţimea egală cu o rază şi jumătate). Apareiajul unghiurilor de ziduri şi al stâlpilor este cordobez. Trebuie să observăm folosirea unor elemente monolitice cu caracter oriental: lintoul deschiderilor laterale ale sanctuarului, arcul care încununează ferestrele în crenel. Puigi Cadafalch pregăteşte în prezent reconstituirea şarpantei. Cu privire la

Cuxa, trebuie să adăugăm J. Puigi Cadafalch, L'Architecture mozarabe dans les Pyrenees françaisas, Saint-Michel de

Cuxa, Mémoires de l'Academie des Inscriptions et Belles-Lettres, 1938, pp. 1 – 43.

6 Iată, după Puigi Cadalfalch, Le premier art roman, pass. cum se repartizează în Catalonia tipurile de artă.ro manică timpurie: 1. Biserici fără transept, cu trei nave, terminate prin trei abside orientate, cu arcade sprijinite pe stâlpi pătraţi şi acoperiş în şarpantă: Sunt Pere del Burgal, sfârşitul secolului al IX-lea – începutul secolului al X-lea, cu absidă occidentală, Sunt Vicent d'Estamariu, Sunt Climent şi Santa

Maria din Tahull, Santa Maria din Bohi, ultimele trei datând din secolul al XII-lea şi având coloane în locul stâlpilor; acest prim tip se regăseşte în Savoia (Saint-Martin d'Aimé) şi în ţinutul Meuse (Dugny); 2. Biserici cu boltă, fie în leagăn continuu: Santa Cecilia din Montserrat (secolul la X-lea), Saint Martin din Canigou (1009), fie în leagăn cu arcuri dublouri: Sunt Pere din Casseres (101C). Arles-sur-Tech (1046), Elne (1042 – 1068); 3. Mari bazilici cu transept cu cupolă la încrucişare: Ripoll (1032), Sunt Vicent de Cardona 1040), Sunt Llorent del Munt (1066); acest tip se regăseşte în Franţa la Saint-Vorles din Chitil-lon-sur-Seine (1.000 – 1010), Chapaize (1020), Saint-Guilhem-le-Desert (1076), Saint-Desire din Lons-le-Saunier (după 1085) etc. Cf. de asemenea M. Whitehill, Stanish Romanesque Architecture of the Xlth Century, Oxford, 1941, comentat de G. Gaillard în Bulletin monumental, 1945; şi J. Gu-diol Ricart & J.A. Gaya Nuno, Arqmtectura y ascultura românicas (Ars Hispaniae, V), Madrid, 1948.

7 Biserica Saint-Vorles a fost construită de Bruno de

Roucy, episcop de Langres între 980 şi 1C35. Această biserică este remarcabilă prin transeptul dublu care marchează unul din punctele de întâlnire, în Burgundia, între arta care lingiană şi formele mediteraneene. Transeptul occidental, mai puţin ieşit în afară decât transeptul oriental, este vizibil numai în afară, spre nord-vest; absida laterală de sud a fost adusă la nivelul acoperişurilor navelor laterale. În prezent, masa este dominată de o clopotniţă, construită mai târziu, ca şi micul pridvor care o precede. În interior, acest transept este întretăiat de etaje şi capele. Se pare că aceasta este o formulă intermediară între transeptul occidental şi nartex. Nava, foarte îngustă şi foarte înaltă, nu este astăzi luminată decât de ferestrele navelor laterale. Bolţile datează din secolul al XVII-lea dar bolţile în cruce ale navelor laterale sunt vechi, ceea ce nu s-ar putea afirma nici pentru cupola de la încrucişare, nici pentru bolţile în leagăn ale marelui transept. Stâlpii, compuşi dintr-un masiv dreptun ghiular cu semicoloane pe fiecare faţă, nu lasă să sezărească decât un listei de pilastru care se continuă pe zidul navei unde se înalţă parcă pentru a primi ansamblul bolţarilor, imposibil de determinat după refacerea bolţilor. Masele exterioare ale absidei au fost denaturate prin adăugiri târzii.

8 Există o divergenţă între arheologi în ceea ce priveşte datele catedralei din Tournus. Pentru Virey, Architecmre romane dam l'acien

diocese de Mzcon, după distrugerea de către unguri a unei biserici mai vechi în 937, abatele

Aimin (928 – 946) a început absida. Abatele Hervé (946

970) şi abatele Étienne (980) au continuat lucrările, parterul nartexului a fost construit cu materiale din biserica distrusă, 3

— J

Étienne a unit absida şi nartexul înălţând nava. În 1007 sau 1008 un incendiu n-a cruţat decât parterul nartexului şi sanctuarul. Abatele Bernier (1008 – 1028) a apelat la un atelier lombard care a acoperit nava cu o şarpantă şi navele laterale cu bolţi în cruce. În 1019 a avut loc o primă sfinţire. Bolţile în leagăn transversale ale navei datează de la sfârşitul secolului al XI-lea. Corul a fost reconstruit şi sfinţit în 1120 de către Calixte al II-lea. Pentru Oursel, Art Roman de Bourgogne, deambulatoriul cu capele re onante, rid cât ca o imitare a deambulatoriului de la Clermont pentru a se adăposti cum se cuvine moaştele Sfântului Valerian, pe vremea aceea oarecum uitat şi ridicat la cinstea cuvenită de acum încolo, i se datorează acelui mare constructor care a fost Étienne. Nartexul n-ar fi anterior sanctuarului şi ar fi fost construit fără întrerupere: cele două etape nu prezintă nicio diferenţă specifică (cu excepţia decalajului între benzi). Terminat cam în vremea incendiului el a rezistat din cauza zidăriei sale robuste cu caracter defensiv. Bolţile navei datează din vremea abatelui Pierre I (1066 – 1107) dar dublourile şi arcurile diafragme existau deja. Ele au fost doar întărite. În recenta sa monografie Tournus, 1936, H. Masson consideră parterul nartexului ca biserica iniţială construită de Aimin; doar în vremea abatelui Ardain (1028 – 1056) ar fi fost această biserică înzestrată cu un etaj şi transformată în nartex.

9 Nu este sigur că acest partiu trebuie legat de exemplul sirian de la Sfântul Simion Stilitul, din Kalaat-Seman, unde patru bazilici se întind ca nişte raze în jurul unei curţi centrale (Vallery-Radot, Églises romanes, p. 33). H. Perrault-Desaix, Recherches sur Neuvy-Saint-Sepulcre et les monuments de plan ramasse, Paris, 1931, p. 22 atrage pe bună dreptate atenţia că există o deosebire între un volum de aer şi o masă construită.

— Odată cu rotondele adăugate unei nave, rotondele izolate se păstrează (Saint-Leonard, Rieux-Minervoix).

— Frumoasa rotondă de la Neuvy-Saint-Sepulcre este un caz aparte. Racordată stângaci la o biserică de fundaţie veche şi mult

restaurată, ea nu face corp comun cu ea. Patru texte ne fac cunoscut faptul că o biserică Saint-Sepulcre a fost construită la Neuvy între 1042 şi 1046. Eie sunt confirmate de o scrisoare a lui Grégoire al VII-lea din 1C78. M. Deshoulieres, Bulletin de la Société des Antiquaires de France, 1916, p. 190, şi Jean Hubert, Bulletin monumental, 1931, p. 91, consideră că aceste texte se referă nu la rotondă ci la biserică. Analiza construcţiei şi a decoraţiei reluată de Perrauld-Desaix, op. cit., confirmă părerea lui Vio! let-le-Duc. Rotonda d: n Neuvy, ale cărei lucrări au fost executate într-un ritm foarte lent, aparţine secolului al XI-lea.

— Capelele ordinelor cavalereşti focto-goanele Templierilor din Laon, Paris, Londra, Thomar etc.) au a-ut drept model fie moscheea lui Omar, fie anumite monumente funerare. Capela dodecagonală Vera Cruz din Segovia aparţinea ordinului Sfântulu'. Mormânt iar cea octo-gonală din Montmorillon ordinului Hospitalierilor. Vezi E.

Lambert, L'église des Templiers de Laon et les chapelles de plan octogonal, Revue archéologique, 1926, şi l'architec-ture des Templiers, Bulletin monumental, 1954. Cu privire la construcţiile cu plan central, veze R. Krautheimer, Introduction to an Iconography of Mediaeval Architecture, Journal of the Warburg & Courtau'd Institutes, 1942, pp. 1 – 33; A. Grabar, Martyrium, 2 vol., Paris, 1946; E.B. Smith, The Dôme, Princeton, 1950. Un dom din lemn a fost reconstruit la Kalaat-Seman, în urma descoperirilor lui D. Krencker.

10 Este vorba despre un schit din Cluny, a cărui biserică a fost construită din porunca sfântului Odilon între 996 şi 1028. Mai târziu, sub stareţul Étienne şi la îndemnul sfântului Hugues, între 1080 şi 1087, acoperământul în şarpantă al vechii bazilici a fost înlocuit cu bolţi în leagăn continuu „evidate de deschideri circulare. Această experienţă remarcabilă, care răspunde atât necesităţilor legate de luminat cât şi celor legate de echilibru, a fost limpede pusă în lumină de S. Brodtbeck, Les voutes romanes de l'église de Romam-motier, Bulletin monumental, 1936.

*11 Cu privire la supravieţuirea anumitor date mai vechi în arhitectura romanică timpurie, vezi J. Baltrusa; tis, L'Église cloisonnée en Orient et en Occident, Paris, 1941; L. Grodecki, Le „transeipt bas" dans le premier art roman et le probleme de Cluny, A Cluny, Congres scientifique… 9 – 11 iulie 1949, Dijon, 1950, pp. 265 – 269; P. Verdier, Les transepts de ne}, Me anges d'Archéologie et d'Histoire, publicate

de École Franca – se din Roma, 1952, pp. 179 – 215.

*12 Lucrările fundamentale cu privire la arhitectura saxonă rămân până în ziua de azi: G.B. Brown, The Arts in Early England. II Anglo-Saxon Architecture, ediţie revăzută, Londra, 1925 şi A.W. Clapham, English Romanesque Architecture Before the Conquest, Oxford, 1930; vezi de asemenea cele trei importante articole ale lui E.G.M. Fietcher & E.D.C. Jackson, în Journal of the British Archaeological Associat on, 1944, 1949 şi 1951.

*13 Cu privire la arta ottoniană şi climatul ei politic: H. Jantzen, Ottonische Kunst, München, 1947; cu privire la arhitectură, lucrarea lui E. Lehmann, Der fi uhe deutsche Kirchenbau, Berlin, 1938, este astăzi depăşită de L. Grodecki, Au seuil de Vart roman: l'architecture ottonienne, Paris, 1958.

H Conform recentelor studii ale lui E. Lehmanr, & H. Jantzen, în ziua de azi trebuie clar deosebite trei grupuri principale de construcţii în cadrul arhitecturii ottoniene: a) grupul bisericilor din Saxa, reprezentat de catedrala St. Michae! din Hildesheim şi Oberkaufungen, unde alternanţa de stâlpi şi co oane urmează un ritm dactil (un stâlp, două coloane); b) grupul „Imperial" de pe valea mijlocie a Rinuiii, cu bisericile din Speyer şi Limburg, ale căror origini trebuie căutate la Maienz (catedrala din 1009) şi Strasboufg (catedrala din 1015); c) grupul Köln-Werden pe cursul inferior al Rinului (St. Aposteln din Köln, St. Lucius din Werden etc.) unde alternanţa între stâlpi şi coloane urmează un ritm iambic (travee duble) şi zidurile sunt acoperite cu arcade oarbe. În istoria arhitecturii ottoniene, o importanţă deosebită trebuie acordată bisericii abaţiale din Nivelles, începută în jurul anului 1.000 şi parţial terminată în vederea sfinţirii din 1045, în care se îmbinau caracteristicile „stilului imperial" de pe Rin cu tradiţiile mosane; vezi F. Bellmann, Zur Bauund Kunstgeschkhte der Stiftskirche von Nivelles, München, 1941, şi L. Grodecki, op. cit., pp. 56 – 58.

15 Vezi S. Brodtbeck, loc. cât, R. Kautzsch, Der Dom în Speyer, Städeljahrbuch, 1921, H. Reinhardt, Die deutschen

Kaiserdome des XI. jahrh, Basler Zeitschrift, 1934.

— Istoria bolţii în cruce deasupra navei, în Germania, nu se sfârşeşte la Speyer, deoarece o regăsim deasupra unui plan alungit într-o parte la biserica Maria-Laach, a cărei con-I strucţie se prelungeşte între 1093 şi 1156, dar unde era

* desigur prevăzută încă de la sfârşitul secolului, sub influenţa

celei de a doua etape de construcţie a domului din Speyer.

Ar fi necesar să se studieze raportul care poate exista între aceste experienţe diferite, boltirea bisericilor normande şi cea a tipului de biserică numit „martinian”, ilustrat de Vezelay.

1 u Un hrisov al lui Roger de Vignory, publicat de d’Arw baumont, Cartulaire de Saint-Étienne de Vignory, Lanştes; 18S2, ne informează că biserica a fost sfinţită de Harduin, r, episcop de Langres, începând din anul 1050. Pe de altă parte, i1 abatele de Saint-Benigne, Halinard, care a primit donaţia, «a murit în 1052. Lucrurile ar fi clare dacă cronica de la

, Saint-Benigne n-ar atribui categoric construcţia edificiului

lui Guy, tatăl lui Roger, ceea ce n-ar corespunde textului

I numitului hrisov, dacă acesta nu ar limita menţiunea la / biserica noviter aediţicata. Studiul arheologic permite rezolvarea acestei contradicţii. După părerea noastră, corul este opera lui Roger. Această parte, în întregime boltită, prezintă într-adevăr un stil recent pentru epoca respectivă, mai ales în structura stâlpilor compuşi ai traveelor drepte şi la capitelurile din curtea rotundă. Vezi expunerea punctelor noastre de vedere în Veglise de Vignory, ses dates de construction, Revue archéologique, iulie-septembrie 1937; studiile lui F. Deshou’ieres, în Bulletin monumental, 1929, şi în Au debut de l’art roman, p. 78.

17 Biserica Saint-Hilaire a fost reconstruită datorită generozităţii Emmei, soţia lui Canut cel Mare, regele Angliei, şi apoi a lui Guillaume Aigret, conte de Poitiers. E. Maillard, Le probleme de la reconstruction de Saint-Hilaire-le-Grand, Bulletin de la Société des Antiquaires de l’Ouest, 1934, face importante sugestii cu privire la legăturile cu arta normandă. Fulbert (mort în 1028) – trezorier al abaţiei Saint86

Hilaire, constructor al primei catedrale din Chartres, mult ajutată de donaţiile lui Canut, a fost desigur şi consilierul Emmei pentru reconstruirea mănăstirii sale. Emma era o prinţesă normandă, fiica regelui Richard I. Pe de altă parte, Coorland trebuie să fi cunoscut abaţia Bernay, întemeiată de ducesa Judith (moartă în 1017) şi a cărei construcţie a fost încredinţată de ducele Richard al II-lea spre terminare lui Gulielm de Volpiano. Clopotniţa aflată la încrucişarea absidei laterale cu nava ar fi anterioară venirii lui Gautier, căruia i-ar aparţine zidurile navei actuale şi navele laterale. Alternanţa stâlpilor

este normandă, dar absenţa tribunelor este o trăsătură caracteristică pentru arta din Poitou. Cf. Însemnările lui E. Lefevre-Pontalis la Congresele din Poitiers (1903) şi Angoulême (1912). Cu privire la construcţiile din Poitou şi la crearea acestui tip, există acum lucrarea lui R. Crozet, L'art roman en Poitou, Paris, 1948; vezi de asemenea Congres archéologique de Poitiers (1951).

18 Vezi L. Brehier, Que jaut-il entendre par le terme d'art roman auvergnat? Bulâetin archéologique du Ministere de

Finstruction publique, 1930 – 1931.

19 Recentele săpături ale lui K.J. Conant au permis precizarea anumitor date. Biserica ar fi măsurat aproximativ

60 de metri în lungime iar transeptul între 25 şi 30 de metri. În absidă şi absidiole au putut fi localizate 11 altare.

— Rezultatele cercetărilor au fost publicate de K.J. Conant în Bulâetin monumental, 1928 şi 1929, Revue de l'Art

Ancien et Moderne, 1934 şi Speculum, 1934, 1942 şi 1954; vezi, de asemenea, de acelaşi autor, Benedictine Contribution to Mediaeval Church Architecture, Latrobe, 1950.

20 Cu privire la biserica Saint-Étienne din Nevers, vezi

Deshoulieres, op. cit., pp. 119 – 122.

21 Dacă se ţine seama atât de edificiile distruse cât şi: de cele care se mai păstrează până în zilele noastre, cronologia dovedeşte cu insistenţă activitatea construcţiei în Normandia în primele două treimi ale secolului al XI-lea. Iată un tablou prescurtat, alcătuit după E. Lambert, Caen roman et gothique, Caen, 1935: în privinţa catedralelor, Avranches, începută în 1015, înlocuită la sfârşitul secolului al XI-lea; Lisieux, începută în 1035, sfinţită în 1C55; Rouen, începută înainte de 1037, sfinţită în 1063; Coutances, începută în jurul anului 1030, sfinţită în 1056, terminată în 1091; Bayeux, începută înainte de 1049, sfinţită înainte de 1077; Evreux, sfinţită înainte de 1076; – în privinţa marilor biserici, Bernay, începută în jurul anului 1013, terminata în jurul anului 1050; Mont-Saint-Michel, începută în 1023, terminată în 1034; Jumieges, 1037 – 1067; abaţia du Bec, începută între 1045 şi 1065, sfinţită în 1077; Saint-Étienne din Caen, începută în jurul anului 1064, sfinţită în 1077, iar contemporana ei, Saint-Vigor din Cerisy-la-Forêt, începută cam în aceeaşi perioadă, era foarte avansată în 1083; Saint-Quen din Rouen, începută în 1066, sfinţită în 1126. * Cu privire la Normandia, vezi de asemenea J. Bony, La tech-nique

normande, du mur epais à l'époque romane, Bulletin monumental, 1939.

*22 G. Lanfry, La crypte romane... de la cathedrale de Rouen, ibid., 1936.

23 Vezi Vallery-Radot, Églises romanes, p. 97; J. Bilson, La date dei la construction de l'église abbatiale de Bernay, Bulletin monumental, 1911, şi Les origines de l'architecture gothique, Revue de l'art chrétien, 1901.

— De remarcat că turnurile gemene la faţadă sunt prescrise în Cutuma de

Farfa; vezi Mortet, Recueil de textes, I, p. 135. * Un studiu recent a extins limitele geografice ale problemei faţadei „arrronice" cu două turnur: H. Schaefer, The Origins of the

Two Tower Faţade în Romanesque Architecture, Art Bul ietin, 1945, pp. 85 – 108. Renania, Burgundia şi Normandia adoptă acest tip de faţade în jurul anului 1.000, pornind de la diferite experienţe anterioare, dintre care unele datau încă din Antichitate. Vezi de asemenea L. Grodecki, VArchi tecture ottonienne, Paris, 1958, pp. 289 – 292.

24 Catastiful de bunuri al abaţiei din Conques este cât se poate de explicit: „Odolric basilicam ex maxima parte consummavit". Vezi Mortet, Recueil de textes, p. 50 şi p. 105.

Cu privire la discuţia arheologică, vezi lucrarea abatelui

Bouillet, L'église et le tresor de Conques, şi Deshoulieres, Au debut de l'art roman, pp. 133 – 134.

— După Mâle, Art religieux du XIIe siècle, p. 298, Saint-Martin este prima biserică de acest tip. Bazilica din Tours, pe care autorul lucrării Guide de Pèlerins a văzut-o în secolul al XII – ea şi o compară cu Santiago de Compostela, ar putea fi cea construită de trezorierul Hervé între 997 şi 1014. Mi se pare greu de acceptat faptul că în acel ţinut şi la vremea aceea s-ar fi putut înălţa o boltă deasupra navei celei mari. Este mai probabil că prima biserică Saint-Martin era analogă cu catedrala din Orléans, începută între 987 şi 1003 şi acoperită în şarpantă. * Biserica Saint-Martin din Tours a fost recent studiată de C.K. Hersey, The Church of Saint-Martin at Tours (9C3 – 1150), Art Bulletin, 1943, pp. 1 – 39; Current

Research ori the Church of Saint-Martin at Tours, Journal of the Society of Architectural Historians, 1948, pp. 10 – 12; şi de F. Lesueur,

Saint-Martin de Tours, Congres archéologique de Tours, 1948, pp. 9 – 28; Saint-Martin de Tours et les

Origines de l'Art roman, Bulletin monumental, 1949, pp. 7

S4. Dar problemele cronologice nu sunt rezolvate: C.K. Her sey datează bolţile de la Saint-Martin în jurul anului 1050

şi le consideră prototipul seriei. Pentru F. Lesueur, bolţile înalte au fost adăugate la biserica Saint-Martin după incen diul din 1096, imitându-le pe cele de la Santiago şi Saint-Sernin. În ceea ce priveşte biserica din Conques, M. Aubert, L'église de Conques, Paris, 1939, a demonstrat că părţile superioare ale bisericii fuseseră modificate la sfârşitul secolului al XI-lea şi începutul celui de al XII-lea, aşa încât e mai greu ca oricând de a se ajunge la o concluzie în această privinţă.

25 Cu privire la biserica Saint-Benoît-sur-Loire, vezi monografiile lui J. Banchereau, Paris, 1930, şi a canonicului Chenesseau, Paris, 1931, precum şi nota lui Marcel Aubert, Congres archéologique d'Orléans, 1931.

III

Ar fi firesc să vedem cum acestei arhitecturi atât de viguroase îi corespunde în sculptura monumentală un stil tot atât de bine definit. Sau cel puţin ne-am putea aştepta la acest lucru. Dar problemele ridicate de elaborarea decorului monumental sunt complexe şi datele lor se schimbă de la un loc la altul. Tradiţiile şi experienţele nu au aceleaşi caractere în cele trei zone geografice ale secolului al XI-lea în Occident, iar în unele dintre ele curentele se suprapun. Regiunile propriu-zis romanice, pe fondul unui nou aflux de forme venite de dincolo de mare, mai ales de la comunităţile creştine din Orient, se străduiesc să pună de acord munca sculptorului cu cea a zidarului. Dar în zona septentrională şi mai ales pe Rin există o sculptură foarte importantă care rămâne exterioară materiei arhitecturii şi cadrelor construcţiei de piatră. S-ar spune că Germania ottoniană ţine înainte de toate să respecte puterea maselor murale. Se lucrează aici stucul, bronzul, metalele preţioase, fildeşul cu o admirabilă ştiinţă. Se realizează adevărate „comori” care contribuie la înfrumuseţarea edificiilor dar nu pot fi încorporate în ele. Pe de altă parte, în momentul în care sculptura meridională, desigur printr-o adaptare calculată în funcţie de arhitectură, era legată în cea mai mare parte a Fzantei de un modeleu moderat, încă tributar desenului grafic şi meplat-ului, turnătorii în bronz şi lucrătorii în fildeş germani practicau

o artă bogată în volume mari cu modeleu dens.

Această trăsătură este remarcabilă şi foarte nuanţată mai ales la turnătorii în bronz din Hildensheim. Ceea ce ne izbeşte la porţile Sfântului Bemward 1 este nu atât o anumită legătură în ceea ce priveşte compoziţia şi partiul cu miniaturi ca cele din Geneza de la Viena cât un fel de perspectivă a modeleului; de exemplu, pentru redarea terenurilor, se observă o deosebire sugestivă între relieful colinelor care înconjură trunchiurile de copaci şi cel al ierburilor scurte care se profilează puţin mai departe, deosebire şi mai accentuată în cazul diferitelor volume ale figurilor, ale căror capete se detaşează de fond şi sunt tratate pur şi simplu în ronde-bosse. Aceeaşi trăsătură este evidentă pe faimoasa coloană, miniatură a columnei lui Tra-ian, decorată cu o spirală cu compoziţii abundente: ea prezintă o adevărată scară de valori care merge de la medalie până la altorelief. Descoperim aici o ştiinţă profundă, în compoziţia care se remarcă printr-un viu sentiment anecdotic, în realizarea nudurilor (Botezul lui Cristos), sau a draperiilor, seducătoare prin pitorescul lor. Ce deosebire faţă de bronzurile porţilor de la Amalfi, importate mai târziu din Bizanţ în Italia meridională. Astfel se explică succesul turnătorului în bronz al porţilor catedralei din Augsburg cunoscute până departe datorită răspândirii copiilor făcute după reliefurile lor. Răspândire care nu cuprindea de altfel şi celelalte ţinuturi din zona septentrională, Franţa sau Marea Britanie 2.

Dar ce se întâmplă oare în ţinuturile romanice? Ajungem astfel la unul din punctele sensibile ale istoriei artei din Evul Mediu, perioadă care ar trebui să fie bine cunoscută pentru a înţelege dezvoltarea ulterioară a sculpturii. Studiul acestei perioade este foarte necesar. Am indicat în alte lucrări principalele direcţii care ar trebui urmate3. Un corpus al reliefurilor din secolul al XI-lea ar permite să se ajungă la rezultate mai precise. Chiar de pe acum, se poate vedea că mai multe arte se juxtapun şi 90

uneori intră în contact. Acestea nu sunt neapărat nişte variante locale şi nici etapele cronologice ale aceleiaşi serii. Sunt mai degrabă două forme de spirit. Nu trebuie să uităm principiul carolingian al placajului sau al aplicei care, moştenit printr-o tradiţie mai veche, şi mult timp în vigoare în unele biserici împodobite cu mozaicuri, picturi şi stuc, n-a dispărut dintr-odată. În momentul în care se făcea simţită tendinţa de a reprezenta omul în piatră şi de a-l asocia la decorarea

monumentelor, influenţa acestui principiu se exercită încă asupra artei foarte tinere a sculptorilor odată cu influenţa directă şi adeseori despotică a modelelor pe care aceştia le puteau avea sub ochi şi care, fie din piatră, fie din alte materii, chiar şi cele mai depărtate de necesităţile arhitecturii, puteau să le ghideze începuturile. Aşa încât sculptura romanică timpurie poartă urmele manifeste ale imitaţiei, nu numai după manuscrise ci şi după obiectele de fildeş, metal, lemn, pământ modelat, stuc şi chiar după stofe.4 Este o artă de aplică, adică străină structurii, o artă inspirată din aceste modele, adică cel mai adesea transpusă în piatră, dar nu concepută pentru ea: iată un prim aspect al culturii în secolul al XI-lea. Această artă era susceptibilă de a progresa: şi ar fi putut într-adevăr să progreseze cât de mult, realizându-se astfel mai devreme sculptura gotică (unele mişcări şi unele tipuri ale acesteia se pot ghici deja pe registrele suprapuse ale câtorva fildeşuri carolingiene5) sau sculptura Renaşterii, dacă studiul vestigiilor romane ar fi fost mai sistematic şi mai atent, dar n-ar fi existat sculptura propriu-zis romanică. I-am dat acestei sculpturi numele de artă a frizelor: şi într-adevăr pe frize se pot observa caracterele ei tipice, precum şi pe o serie de panouri izolate. Cadrele uniform dreptunghiulare, ca cele ale multor reliefuri antice, pot fi suspendate, ca nişte tablouri de aplică, sau încrustate, ca piese raportate, într-un punct oarecare al construcţiei, fără ca stilul să se adapteze după destinaţia, amplasarea sau funcţia lor. Reliefurile astfel concepute înfăşoară exteriorul absidelor cu un bandou subţire de figuri, decorează suprafeţele unei clopotniţe, se succed ca elementele frizei unui templu în jurul faţadelor, marchează un pinion. Este adevărat că unele exemple sunt elemente mai vechi care şi-au găsit o nouă întrebuinţare dar această rezervă, departe de a micşora importanţa observaţiilor noastre, o confirmă. De cele mai multe ori este imposibil să le descoperi destinaţia primară şi de altfel această căutare ar fi zadarnică. Multe dintre aceste reliefuri refo-losite arată bine acolo unde sunt. Cu alte cuvinte nu pot fi schimbate între ele. Acest caracter intră în contradicţie cu regula fundamentală a sculpturii romanice, concepută pentru o anumită amplasare şi definită de un anumit cadru. Trebuie să căutăm alte elemente demne de interes, dacă nu chiar alt principiu stilistic, în arta frizelor şi a reliefurilor de aplică: o semnificaţie narativă, şi poate chiar o anumită aptitudine pentru mişcarea dramatică în scenele din viaţa Sfântului Eusice, pe friza

absidală a bisericii Selles-sur-Cher6; pe panourile de la Saint-Restitut7; varietatea unei iconografii în care teme orientale stau alături de schema unor compoziţii biblice sau de episoade din fabliouri: apare Sirena, inepuizabilă temă a viitoarelor combinaţii romanice, şi chiar prin felul cum îşi îndoaie coada tinde să se supună cadrului în care este înscrisă, dar e izolată, fără legătură cu alte elemente, pe un fond vizibil, ca un martor impersonal, încă nemişcat şi fără viaţă, al acelor aporturi îndepărtate cărora sculptura romanică le va dărui harul unor prodigioase metamorfoze.

Un loc aparte trebuie acordat unei întregi serii de figuri a căror origine este veche și care se vor regăsi în diferitele epoci ale artei Evului Mediu: personajele de sub arcadă. Sunt o moştenire a sculpturii elenistice care le foloseşte pe scară largă, mai ales într-un grup de morminte, 93

aşa-numitele sarcofage de Sidamara8. Poate că de fapt nu erau decât reducerea şi repetarea tipului monumental al statuii plasate într-o nişă. Între doi pilaştri sau două coloane, sub o arcadă sau sub un fronton, fiecare figură pare izolată chiar atunci când atitudinile sau gesturile ei dovedesc că ia parte la o acţiune de ansamblu. Acest tip, atât de opus frumosului stil continuu al artei funerare imperiale, amestecurilor tumultuoase şi pletorice de oameni şi animale, a fost adoptat de o întreagă familie de sarcofage şi nu încape nicio îndoială că sculptorii din secolul al XI-lea s-au inspirat din ele, seduși fiind de acest procedeu de compoziţie comod pentru suprafeţele lungi, ca de exemplu părţile din faţă ale altarului şi lintourile. Acele antependia catalane pictate sau sculptate au păstrat acest partiu până într-o epocă târzie iar lintourile cu arcade sunt numeroase în tot timpul secolului al XI-lea. Forma lor o regăsim pe anumite căpiţele din apogeul epocii romanice. Dar ea era mai degrabă depozitara unui academism înţepenit decât un principiu de viaţă plastică. Închizând figura în limite înguste, ea o destina astfel unei singurătăţi sterile. Îi interzicea acea putere dramatică care obţine mişcarea prin continuitatea compoziţiei şi relaţiile strânse dintre părţi. Târziu abia această formă avea să-şi recapete adevărata ei semnificaţie, originară, revenind în cadrul artelor funerare şi afirmând pe lespezile de mormânt singurătatea absolută a morţilor.

Dar arta secolului al XI-lea mai prezintă şi alte aspecte, o întreagă serie de experienţe care au contribuit puternic la formarea

stilului propriu plasticii romanice şi la caracterul lui arhitectural. Cuvântul acesta trebuie luat aici în toată puterea semnificaţiei sale. Cadrele pe care le oferă spre decorare un edificiu complex nu sunt porţiuni indiferente din spaţiu. Ele se impun formei vii care de altfel nu li s-ar putea impune. Soluţia frizei din antichitate, suspendată de zid, lipită de el, descreşterea armonică a personajelor pe frontoane convine unei arte definită de orizontalitatea platbandelor. Din ziua în care apar cintrele, acestea tind să exercite o acţiune deosebită, determină apariţia col-ţarelor (ecoansoanelor) în interiorul cadrelor dreptunghiulare, figura caută să-şi potrivească atitudinea după noul mediu. Dar respectul mediteranean pentru proporţii, cultul omului ca măsură universală, care supravieţuieşte în arta romană, limitează strict orice căutare a sculptorilor în acest sens sau mai bine-zis o condamnă eşecului. Geniul antic umanizase chiar şi bestia dând naştere unor monştri cum este de exemplu centaurul. Mult timp el respinsese, categoric, ideea de a introduce forma umană sau forma animală în decorarea capitelurilor, rupând astfel cu tradiţia orientală care crease capitelul persan cu tauri aşezaţi spate în spate şi capitelul hathoric egiptean, şi limitându-se la muluri, volute şi elemente florale. El simţea marea greutate, poate chiar imposibilitatea de a asocia în mod armonios şi fără deformări figura umană cu compoziţia unui trunchi de piramidă sau a unui trunchi de con răsturnat. Figura umană apare uneori, în amurgul perioadei imperiale, iar monumentele Romei şi cele din Galia9 ne oferă câteva exemple în acest sens: măşti, busturi, jumătăţi de figuri; atunci când statura omului este întreagă, ea se înalţă pe un fond de verdeaţă bogată şi colorată, care-i accentuează slăbiciunea, aspectul delicat de figurină, şi faţă de care rămâne străină prin mişcarea ei. Arta Evului Mediu timpuriu, dimpotrivă, indiferentă la regula canonică a proporţiilor şi la verosimilitatea imaginilor, înmulţise semnele abstracte şi începuse să strecoare printre ele diferite figuri luate din viaţă. Umanismul carolingian din manuscrise şi din fildeşuri se exersa comod pe pagini şi plăci de formă dreptunghiulară; dar am văzut cum pieptenele din Köln sau fildeşul din Sankt-Gallen adaptau acest umanism la regula unei aşezări străine de echilibrul proporţiilor umane. Vom 94

9 S

urmări tocmai dezvoltarea acestui principiu în istoria sculpturii romanice clasice şi tocmai această dezvoltare, prin bogăţia şi rigoarea

diferitelor sale aplicaţii, ne va îngădui să-i descoperim adevăratele ei surse.

Mărturiile care trebuie reţinute în primul rând pentru secolul al XI-lea sunt cele pe care ni le oferă elemente dintre cele mai simple. Blocul de piatră, celula murală, începe să capete cu exactitate forma figurată care se încadrează în limitele lui. Ea devine astfel bloc şi figură totodată. Se poate urmări progresul acestei contopiri începând cu reliefurile refolo-site de pe pridvorul bisericii Saint-Benoît-sur-Loire, cele de pe zidul de nord de la Selles-sur-Cher şi friza de la Graville-Saint-Honorine. În Normandia se păstrează şi alte influenţe ale acestei tehnici aplicată la panouri: oamenii dreptunghiulari de la biserica Saint-Georges din Boscherville. Regula compoziţiilor stufoase, sau mai degrabă cu plinuri multe şi îndesate, ceea ce s-a numit „oroarea” de vid pe care o dovedeşte decoraţia barbarilor, se regăseşte aici în întregime. Acest stil este adeseori (dar nu întotdeauna) favorizat de cioplirea în chiuvetă, care păstrează plinuri vaste, montate parcă în zone înguste de umbră, în interiorul unui contur bine accentuat. El este totodată expresia în sculptură a frecvenţei compoziţiilor liniare sau gravate: frecvenţă care se impune unei plastici ce n-a căpătat încă noţiunea şi mai ales practica volumelor. În sfârşit, trebuie să adăugăm că această artă plată şi viguroasă, circumscrisă, avară cu reliefurile şi cu rotunjimile, este în evident acord cu omogeneitatea şi caracterul compact al zidului, al cărui spaţiu nu va fi niciodată invadat de sculptura romanică. Capitelurile ridicau probleme mai complexe din cauza formei lor dictate de funcţie. Marea izbândă a sculpturii romanice este poate tocmai faptul că a reușit să folosească figura pentru a sublinia şi uşura funcţia. În secolul al XI-lea, sculptura romanică avea în urma ei îndelungata tradiţie a capitelului cu frunze, slăbit şi uscat într-o serie de ateliere de mâna a doua sau de nişte simpli imitatori 10. Este admirabil faptul că primii sculptori ai pridvorului de la Saint-Benoît restituiau ordinului corintic întreaga lui generozitate, măreţia lui monumentală, înserau în sculptură figuri care, plasate pe axa feţelor, înlocuind rozeta decorativă cu capul şi îndoindu-şi genunchii pentru a se aşeza pe prima coleretă de acante, căpătau categoric o funcţie arhitecturală. Rolul atlantului, curbat sub unghiul de abacă, îndoind picioarele pe care se sprijină cu cele două mâini, apare limpede definit pe anumite capiteluri arhaice din Auvergne cioplite în ar-koză 11. Extraordinarele capiteluri de la

Saint-Germain-des-Prés, astăzi la Muzeul Cluny, rezumă toate incertitudinile şi primele căutări de la începutul secolului12. Sub diversitatea modelelor din care s-au inspirat artiştii se schiţează încă de acum grija pentru un stil monumental şi pentru regulile sale. Unul dintre aceste capiteluri nu este decât o friză răsucită pentru a înfăşură corpul capitelului; altul adoptă forma acelor antependia cu arcade, dar, sub unghiul de abacă, coloneta este oblică; pe una din părţile laterale sculptorul reînvie în piatră bestiarul stepelor, o sălbăticiune deasupra prăzii sale şi formând cu ea un grup compact: această putere de sinteză care îmbină viaţa cu viaţa şi pietrifică indivizii pentru a alcătui cu ei tot felul de monştri dubli stă în centrul stilisticii romanice. Dar capitelurile de pe cripta de la Saint-Benigne anunţă ceva mai mult decât conformismul arhitectural şi continuitatea sintetică a figurilor: ele ne arată două stări ale aceleiaşi compoziţii, starea ornamentală şi starea figurată ca şi cum, chiar pe pragul unei arte, sculptorul abatelui Guillaume ar fi vrut să ne dezvăluie secretul şi să ne înmâneze cheia ei. Cifra de ornament şi fiinţa umană sunt superpozabile. Din acest principiu o riguroasă dialectică, recent studiată13, va face

97

să se nască o întreagă lume de imagini. Alte elemente de construcţie ale altor monumente ale aceluiaşi secol oferă remarcabile exemple de supunere a figurii umane la ansamblu: un modilion de cornişă, păstrat la Muzeul Anticarilor din Vest14, ne arată un fel de om-aşchie, îndoit şi înfăşurat în jurul lui. În sfârşit chiar pe lintourile cu arcade putem vedea cum acţionează aceeaşi lege care comandă geneza romanică a reprezentărilor figurate. De o parte şi de alta a lui Cristos, apostolii de la Saint-Ge-nis-des-Fontaine (1020) au capetele prinse fix şi delimitate de arcurile care le încadrează, şi întreg profilul corpurilor lor ia forma suporţilor, a capitelurilor stâlpilor şi bazelor. O reţea ornamentală de triunghiuri, spirale, cercuri concentrice, evocând capricioasa geometrie a manuscriselor irlandeze, gofrează într-o ghioşare ciudată veşmintele şi membrele care dispar sub labirintul acestei podoabe. Stilul este identic în alte monumente din aceeaşi regiune, poate chiar posterioare, de exemplu antependiul bisericii Esterri di Cardos 15. În felul acesta secolul al IX-lea pregăteşte şi din anumite puncte de vedere defineşte de fapt viitorul unei clasici monumentale comandată de arhitectură, scoţându-şi chiar din această constrângere imaginea expresivă a unei vieţi noi, bogată în monştri,

fecundă în metamorfoze, prin sinteza între figuri care evoluează neîncetat pe scheme abstracte şi combinaţii de ornament.

Există totuşi grupuri, medii, care rămân străine de aceste căutări sau care nu le acordă decât un loc strict unitar. În sudul Pirineilor, arta mozarabă rămâne credincioasă principiilor şi spiritului capitelului cordobez, florii sale liniare, uscăciunii rafinate, unei munci care tratează piatra ca şi lemnul şi care pare că agaţă în jurul corpului capitelului o reţea uşoară, adeseori barată de un panou îngust în înălţime. Maeştrii mozarabi sunt poate aceia care au furnizat cele mai vechi modele capitelurilor din Leon. Răspândirea lor nu s-a limitat la nordul Spaniei, dat fiind că le regăsim în Auvergne, în Velay şi chiar pe cursul mijlociu al Loarei unde nu pot fi confundate cu arta pe care o numim romanică şi a cărei geneză am schiţat-o mai înainte. Dar spre deosebire de acest focar îndepărtat, în nordul şi în estul Franţei au loc şi alte fenomene. Acestea se îndepărtează atât de tradiţia mozarabă cât şi de experienţa romanică. Ele demonstrează constanţa (sau trezirea la viaţă) a geometrismului barbar, a tradiţiei liniare pure. La majoritatea capitelurilor de la Vignory, datând după părerea mea de la începutul secolului al XIII-lea, se adaugă serii remarcabile în ţinuturile Oise şi Aisne16, importanţa lor fiind pentru prima oară subliniată de Courajod, şi acele uimitoare căpiţele din Morienval, decorate cu croşete şi spirale care parcă reînvie în piatră repertoriul epocii de bronz. Nu este vorba de o respingere absolută a artei figurii în cazul acestor grupuri: capitelele din sanctuarul de la Vignory, dintre care unul este o copie a unei stofe orientale, dovedesc că în cursul unei a doua campanii, către mijlocul secolului al XI-lea, influenţele romanice s-au făcut simţite în acest ţinut, dar ca aportul unui alt stil. Astfel în geografia artistică a secolului al XI-lea, căreia abia putem să-i desluşim trăsăturile generale, se schiţează trei zone care de altfel nu sunt închise între ele şi ale căror legături trebuie de acum încolo definite. Între paranteza islamică şi paranteza septentrională, zona de mijloc, cea mai întinsă, cea mai intensă, este domeniul marilor experienţe romanice.

NOTE. Marile experienţe. Secolul al XI-lea. III.

1 Bemward, născut la mijlocul secolului al X-lea, a fost uns episcop de Hildesheim în anul 993. îl avusese drept maestru pe Tangmar, decan al consiliului de canonici, iar împărăteasa Teofano îl alesese ca preceptor pentru tânărul Otto al III-lea. Analele ordinului

Sfântului Benoît, în care viaţa lui a fost relatată de Tangmar, îl descriu ca un spi

98

rit enciclopedic, de o neobosită activitate, îndrăgostit nu numai de studiul literelor ci şi de practicarea artelor „mecanice”. Călător, arhitect, inginer militar, caligraf, e urmărea îndeaproape lucrările turnătorilor în bronz şi a ortevrilor săi. „Officina ubi diverşi usus metalla fiebant circumiens singularum opera librabat”, A murit în 1023.

2 înainte de cucerirea normandă, anglo-saxonii nu igno rău sculptura în piatră. Monumentele sunt greu de datat, dar complexitatea tradiţiilor şi a aporturilor lasă să se înxrevadă începuturile unei gândiri originale şi crearea unui anumit tip zvelt pe care îl vom regăsi mai târziu. În nord, arta ornamentelor împletite se păstrează până la sfârşitul primei jumătăţi a secolului al XI-lea. La începutul aceleiaşi perioade, Răstignirea de la Stepney este inspirată dintr-un fildeş carolingian. Dar acel Cristos din Romsey, prin vi goarea lui plastică şi exactitatea studiului, depăşeşte această formulă, iar Sfântu! Mihail în luptă cu balaurul (instalat poate pe un soclu monumental), de pe lintoul bisericii din

Southwell, anunţă în această r; giune viitorul unei forme subţiri şi încântătoare. În ceea ce priveşte învierea lui Lazăr, de ia catedrala din Chichester, dacă într-adevăr datează de la începutul secolului al XI-lea, nu poate fi comparată, în ceea ce priveşte ştiinţa execuţiei, frumuseţea draperilor şi puritatea riguroasă a figurilor, decât cu capodoperele artei ottoniene, din car; desigur s-a şi inspirat, dacă luăm în consideraţie bolţile arhitecturale împodobite cu arcaturi de deasupra celor două personaje din partea stângă a. lucrării. Reliefurile de la Chichester sunt astăzi datate în jurul anului 1140 de către G. Zarnecki, The Chichester Reliefs, Archaeological journa! CX, 1953, pp. 106 – 119, care sub liniază afinităţile existente între ele şi o serie de lucrări germane de la începutul secolului al XII-lea. Cu privire la prezenţa unor artişti germani în Yorkshire în ajunul

Cuceririi, vezi A.W. Clapham, The York Virgin and Its

Date, Archaeological Journal, 1948, pp. 6 – 13.

3 Art des sculpteurs romans, p. 123. „Vezi de asemenea:

H. Focillon, Recherches recentes sur la sculptare romane en

France au XIe siècle, Bulletin monumental, 1938, pp. 49

73, şi L. Grodecki, La sculpture du XIe siècle en France, L'Information d'Histoire de l'Art, III, 1958, pp. 89 – 112.

A P. Deschamps, Étude sur la renaissance de la sculpture en France îi l'époque romane, da' numeroase exemple în acest sens.

5 Printre altele, frumoasa placă reprezentând povestea lui Nathan şi a lui David (Paris, Biblioteca Naţională, aprox. 870?). Vezi Goldschmidt, op. cit., I, 40 a.

6 Vezi Marcel Aubert, Congres archéologique de Blois,» 9 1926, p. 203.

7 Vezi Emile Bonnet, Congres archéologique d'Avignon, 1910, 11, p. 251; Leon Maître, La tour funerare de Saint-Restitut, Revue de Part chrétien, 1906.

8 Vezi Mendel, Catalogue des sculptura du musée de

Constantinople, I, 1912; Rodenwald, Römische Mitteilungen, 1923 – 1924; Picard, La sculpture antique. De Phidtas k Vere byzantinei, Paris, 1926, pp. 460 – 463.

Esperandieu, Recueil general des reliefs de la Gaule romaine, Paris, 1907, 1, 70, 293, 493, 529. III, 1905 etc.

*10 Un caz limită al acestei uscăciuni în tratarea frunzişului poate fi observat la Bernay la începutul secolului al XI-lea: L. Grodecki, Les debuts de la sculpture romane en Normandie; Bernay, Bulletin monumental, 1950, pp. 7 – 67.

11 L. Brehier, L'homme dans la sculpture romane, Paris, 1927.

K Data navei bisericii Saint-Germain-des-Prés şi a capitelurilor acesteia a fost contestată de J. Hubert, Les dates de la construction du clocher-porche et de la neţ de Saint-Germain-des-Prés, Bulletin monumental, 1950, pp. 69 – 84. Acestea ar putea fi datate în jurul anului 1050.

13 J. Baltrusaitis, La stylistique ornamentale dans la sculpture romane, Paris, 1931.

14 H. Focillon, L'art des sculpteurs romans, p. 128, nota.

15 Vezi G. Gaillard, Premiers essais deis sculptures monumentales en Catalogne, Paris, 1938.

* 16 G.L. Micheli, Le decor geometrique dans la sculpture de l'Aisne et de l'Oise au XI siècle, Paris, 1939.

IV

Aceste diferite observaţii ar fi de ajuns pentru a justifica locul pe care-l acordăm secolului al XI-lea în istoria generală a Evului Mediu,

mai ales ca o introducere necesară şi fecundă la marea artă romanică clasică. Dar trebuie să mai reţinem că arhitectura caracterizată de folosirea arcaturilor şi a benzilor nu defineşte toate varietăţile stilului monumental al acestei epoci. Arhitectura „lombardă", „prima artă ro100

manică" aparţine secolului al XI-lea dar se prelungeşte şi în timpul secolului al XII-lea, iar arta marilor bazilici de pelerinaj cu absidă reionantă şi tribune, unde geniul romanic exprimă pe deplin întreaga sa maturitate, începe după cum am văzut în secolul al XI-lea, cu nişte construcţii terminate mai târziu dar ale căror altare au fost sfinţite în ultimii ani ai acestei epoci măreţe. Programul, planul şi partiul erau încă de atunci stabilite, unele dintre ele erau chiar în plină construcţie, altele terminate sau pe cale de a se termina. Bisericile Sainte-Foy din Conques, Saint-Martial din Li-moges, Saint-Sernin din Toulouse ca şi Saint-Étienne din Nevers şi cea din Cluny aparţin sau sunt legate de secolul al XI-lea, al cărui amurg secular răsună de aceste date de mare importanţă în istoria unei civilizaţii şi înseamnă ceea ce s-ar putea numi, după expresia lui Taine, un moment.

În acelaşi timp, în arhitectură apare un element nou a cărui rapidă evoluţie în Franţa, în prima jumătate a secolului al XII-lea, avea să transforme radical sistemul! de construcţie, arcul de întărire bandat diagonal sub bolţi pentru a le uşura, ogiva. Folosirea sistematică a ogivei, apoi a arcului butarit, în sfârşit a arcului frânt care înlocuieşte arcul în plin cintru v în goluri (această formă neavând bineînţeles nimic comun cu ogiva) constituiesenţa artei, gotice. Dar secolul al XI-lea nu a ajuns încă să folosească decât procedeul de construcţie, şi T nu să definească un stil. Bolta în cruce avea deja avantajul, în comparaţie cil bolta în leagăn, de a repartiza şi localiza împingerile spre cele patru unghiuri ale traveei. Ogiva simplifica şi consolida construcţia susţinând masa, asigurând independenţa şi caracstrul uşor al bolţarelor apareiate. Prin dezvoltarea progresivă a tuturor posibilităţilor sale ea avea să înlocuiască în cele din urmă sistemul mural 101 omogen cu armătura arcurilor şi a nervurilor.

În Occidentul creştin o întâlnim pentru prima oară în ultimul sfert al secolului al XI-lea.

Ogiva comportă în această epocă diferite forme. În general este rudimentară, masivă, cu unghi ascuţit, deşi uneori capătă profil rotunjit fără să fie posibil de a localiza categoric ogiva cu secţiune

dreptunghiulară şi ogiva torică. Poate că în primul rând a servit la întărirea bolţilor care susţineau un etaj, sub un pridvor, sub o clopotniţă, înainte de a fi utilizată la nave. Anumite ogive meridionale, ca cele de la Moissac, Saint-Guilhem-le-Desert ne-ar îndreptăţi să credem acest lucru. Am avea astfel o evoluţie analogă evoluţiei bolţii romanice, folosită mai întâi în cripte, în nar-texuri, în galeriile inelare înainte de a se desfăşura în marile nave. Dar nu este imposibil ca ea să fi primit, încă de la bun început, cu titlu de experienţă, folosiri simultane şi diverse. Sigur este că la nava laterală a catedralei anglo-normande de la Durham1, datată cu siguranţă între anii 1093 şi 1104, ea se prezintă sub o formă care arată pe deplin măiestria procedeului şi care presupune o serie de experienţe anterioare. [

Care îi sântoriginile? Care sunt cele mai vechi monumente prevăzute cu ogivă? Această dublă întrebare atinge punctul cel mai delicat şi mai contestkt din arheologia monumentală2. Romanii au cunoscut arta de a arma bolţile şi cupolele cu’carcase rezistente, acoperite însă de blocurile de piatră şi contribuind la caracterul compact al sistemului: este vorba despre procedeul betqnului armat. Dar ei practicau şi apareiajul separat al muchiilor profilându-le în relief. Câteva exemple din antichitate ca palatul Trouille la Arlesă şi vila romană Sette Bassi, care cuprinde, sub o boltă în cruce, nervuri viguroase puternic ieşite în afară, ne-ar putea face să credem că arhitecţii Evului Mediu au găsit în ele, dacă nu nişte modele, cel puţin nişte indicii utile. Dar n-a fost aşa. Poate că îndemânatecii constructori lombarzi, aşa-numiţii Commacini, specialişti în maşinării şi în tot felul de practici4, au descoperit acest element în tradiţia romană, inspirându-se din monumente mai numeroase decât cele ce s-au păstrat până în zilele noastre. Anumiţi savanţi (Dartien, Kingsley Porter) presupun că originea ogivei este lombardă şi că din Lombardia a trecut în şcoala anglo-normandă. Biserica Sannazaro din Milano (1093 – 1112), astăzi distrusă, avea fără îndoială bolta în ogivă. Ni s-a păstrat biserica San Giacoppo din Corneto: data de 1095 care-i este atribuită este probabilă fără să fie sigură. Sannazaro Sesia (1040 – 1060) are amorse de ogivă dar nu se ştie dacă acestea datează din prima construcţie. La San Anastasio d’Asti (1091), în bisericile Santa Maria di Aurora (1095), Rivolta d’Adda (1100), San Ambrogio din Milano (începutul secolului al XII-lea) este incontestabil faptul că şcoala lombardă prezintă ogive timpurii, puternic reliefate, construite

din materiale mărunte sau din cărămizi sub bolţi în cruce pe plan pătrat; şi este tot atât de sigur că arta italiană nu a profitat de loc de pe urma acestui fapt. Marile experienţe s-au făcut în altă parte[5].

Pe de altă parte Spania musulmană cunoaşte la Toledo, încă din secolul al X-lea[6], cupole sau mai bine zis cupolete sub care sunt bandate nervuri uşoare combinate în funcţie de diferite figuri geometrice. Dar minunatele cupole ale moscheii Bib-al-Mardom au un diametru foarte mic şi sunt construite din materiale uşoare. Nervurile au nu atât funcţie portantă cât o funcţie decorativă. Totuşi ele au putut să dea sugestii arhitecţilor creştini în perioada imediat următoare recuceririi. Se ridică însă întrebarea cum şi în ce formă a putut fi adaptat acest sistem delicat şi complex, bandat sub bolţi de un diametru foarte mic, la o structură greoaie. Este adevărat că el se regăseşte în unele biserici din regiunea Pirineilor, la Oloron Santa Maria, la spitalul Saint3 Blaise şi, în Spania, la San Miguel de Alma-Ii, zân, la Eunate, la Torres del Rio. Dar oare aceste biserici constituie într-adevărat un grup intermediar sau pur şi simplu o insuliţă de copii[7]? Ar fi interesant de studiat, printre altele, cupolele cu nervuri din vest care, de fapt, pot fi atât o deviere a ogivei clasice, aplicată fără niciun rost la bolţi în anumite regiuni (cu alte cuvinte un fenomen de modă), cât şi reproducerea unor modele mai vechi reprezentând un stadiu intermediar. Această ultimă ipoteză şi-ar găsi o confirmare în bolţile de tipul celor de la Avesnieres, lângă Laval, ale căror joante perpendiculare pe ogivă amintesc apareiajul cu asize inelare al cupolelor.

Nu trebuie însă să uităm că un întreg grup de monumente creştine din Asia cunosc o folosire timpurie a ogivei în plenitudinea funcţiei sale arhitecturale şi temeinic construite pentru a susţine. Ogiva apare încă de la sfârşitul secolului al X-lea în Armenia, cu o siguranţă care dovedeşte alte experienţe anterioare şi care nu permite să fie confundată cu nervurile şi bandele decorative obişnuite în aceeaşi regiune începând cu secolul al VII-lea. Recentele lucrări ale lui J. Baltrusaitis[8] fac lumină în această privinţă şi dovedesc că ogiva armeniană este aplicată la programe diferite şi savante; la Capela Păstorului, mausoleu construit în afara fortificaţiilor oraşului Ani, şase arcuri, combinate cu arcuri de ogivă, sunt dispuse în formă de raze în jurul unei chei centrale şi poartă un fel de amorsa de cupolă întretăiată de un plafon; la pridvorul Sfinţilor Apostoli din acelaşi oraş (către

1072) structura este mai viguroasă şi mai simplă: un plafon care în partea sa centrală se deschide pe o cupolă este susţinut de două încrucişări de ogivă extradosate de ziduri mici; într-una din capelele necropolei dinastice de la Khoşavank se încrucişează două arcuri puternice, nu în diagonală ci în unghi drept, exact în mijlocul laturilor pătratului, ca sub bolta clopotniţei nordice de la Bayeux; în aceeaşi localitate sistemul de acoperământ al sălii celei mari este mai complex: bolta pe plan pătrat este împărţită în nouă compartimente de câte patru nervuri care se încrucişează în unghi drept, fie extrado-sate de ziduri mici, fie susţinând direct bolţarele; exemplul cel mai pur de asemenea combinaţii îl găsim la pridvorul de la Hahpat, cel mai îndrăzneţ la Haradess. În acest grup atât de omogen vedem cum arhitectura trage toate consecinţele posibile dintr-un principiu stabilit logic. Este un sistem în esenţa lui constructiv: prin aceasta se deosebeşte de combinaţiile islamice de la Magreb, ca şi prin diferenţa de scară şi de spirit în ceea ce priveşte compoziţia şi materialele.

Este demn de remarcat faptul că aceleaşi tipuri de planuri şi aceleaşi tipuri de bolţi se regăsesc în Occident în sala înaltă a clopotniţei de la Cormery, la încrucişarea transeptului din Obiac, la primul etaj al clopotniţei de la Saint-Ours, la Loches; în sfârşit, că aceleaşi ogive extradosate într-un acelaşi plan de compoziţie au fost folosite la Sfânta Treime din Vendôme, la etajul pridvorului din Moissac, la turnul Saint-Aubin din Angers şi mai ales la turnul Guinette d'Etampes şi la pridvorul Saint-Mihiel. În sfârşit, în Lombardia, nartexul de la Casale Monferrato (puţin mai târziu decât biserica sfinţită în 1107) este replica marii săli de la Khoşavank. Nu este inutil să reamintim rolul deosebit de însemnat al Armeniei, cea mai veche dintre comunităţile creştine orientale şi cea mai întreprinzătoare în materie de construcţii. Raporturile de analogie şi de asemănare între arta armeniană şi arta romanică, confirmate de o serie de relaţii istorice9, sunt atât de remarcabile în plastica decorativă încât pe bună dreptate se poate admite un acord în sistemul de construcţie. Influenţa unui prototip armean asupra bisericii Germigny-les-Pres poate servi drept antece – ÎI dent. Iar retragerea simultană a Islamului în

Transcaucazia şi în Spania a favorizat propagarea acestor raporturi.

Astfel revenim la punctul de plecare şi anume unul din marile fenomene de expansiune care caracterizează secolul al XI-lea. Dar

ogiva armeană (ca şi nervura musulmană) transplantată în Occident trebuie să se adapteze la principiile şi la procedeele unui mediu cu totul diferit de acela în care a luat naştere. Aplicată în ţinutul său natal la edificii cu plan central, la săli dreptunghiulare sau pătrate, făcută pentru a susţine bolţile şi totodată plafoanele cu care este unită prin ziduri mici, combinată cu cupola care arcuieşte anumite puncte de naştere a bolţii sau care se deschide în compartimentul de mijloc, ea va fi obligată de-acum încolo să se adapteze la vechea boltă în cruce, în biserici desfăşurate în lungime şi de tip ba-zilical. Occidentul încorporează de fapt – pe lângă imitaţiile literare – principiul unui tratament personal.

Trebuie oare să credem în existenţa unui model unic sau a mai multor experienţe paralele pe modele diverse, cu alte cuvinte într-o filiaţie în linie directă sau într-un complex? Este probabil că ne aflăm în prezenţa unuia din acele elemente orientale care au colaborat cu atâta vigoare la geneza artei Evului Mediu creştin şi pe care le regăsim atât în arta de a construi cât şi în liturghie şi în iconografie. Generalizarea cupolei pe trompe încrucişate şi a boitei de piatră încă din prima jumătate, a secolului al XI-lea nu reprezintă decât un capitol din istoria unei mişcări de schimburi începută la sfârşitul imperiului, încetinită în timpul Evului Mediu timpuriu şi intensificată la începutul perioadei romanice. Vom vedea cum această mişcare va duce la o gândire pur occidentală. Încă de acum va trebui să apreciem măreţia secolului al XI-lea şi importanţa cuceririlor pe care le lasă el Evului Mediu în întregimea lui. Arta romanică şi arta gotică îşi au izvoarele în acest secol şi cunosc în timpul lui prima lor dezvoltare. El este perioada fecundă de experienţe a unei epoci care se exprimă cu plenitudine în două forme specifice.

NOTE. Marile experienţe. Secolul al XI-lea. IV.

1 J. Bilson, Durham cathedral, the chronology of its vaults, Archaeological Journal, LXXIX, p. 108, tradus în Bulletin monumental, 1930. * Vezi de asenenea j. Bony, Le projet premier de Durham, voaltement pârtiei ou voaitement total, Urbanisme et architecture, études écrites et publiées en Phonneur de Pierre Lavedan, Paris, 1954, pp. 27 – 35.

*2 Cu privire la primele boite cu nervuri, vezi studiul lui H. Focillon, Le probleme de l'ogive, Bulletin de POffice International des Instituts d'art et d'archéologie, 1935. Cea mai recentă trecere în revistă

a acestei probleme se află în lucrarea lui P. Lavedan, Histoire de l'Art, vol. II, pp. 204 – 210, dar data bolţilor lombarde trebuie revizuita (vezi mai departe).

3 J. Formige, Bulletin monumental, 1913.

4 După Monneret de Villard, L'organizzazione industriale nell'Italia Longobarda, Milano, 1919, numele de Commacini ar veni nu de la Como ci de la machine. * Aceasta etimologie a fost contestată de M. Salmi, Maeştri commacini e maeştri lombardi, Palladio, 1938.

5 Vezi A. Kingsley Porter, Lombard architecture, 3 vol.

Îi în cont., Newhaven, 1914 – 1916, şi Construction of gothic and Lombard, vaults, ibid., 1911; Enlart, Manuel, II, p. 467, nota 4, şi Aviz către cititor, p. 932. * Data primelor bolţi cu nervuri din Italia de nord a fost modificată de studiile lui P. Verzone, L'Architectura romanica nel Vercellese, Vercelli, 1934; L'Architettura romanica nel Novarese, 2 vol., Novară, 1935 – 1936; L'origine della volta lombarda a nervature, Attl del IV Convegno Nazionale di Storia de! P

Architettura, Milano, 1939. Profesorul Verzone a avut amabilitatea să ne confirme actuala părere a domniei sale cu privire la aceasta problemă: primele bolţi cu nervuri apar în Italia ia un grup de biserici construite la Milano sau în împrejurimile sale în cursul ultimilor ani ai secolului al XI-lea şi în primii ani ai secolului al XII-lea. Din acest prim grup milanez de biserici fac parte Rivolta d'Adda

(începută între 1088 şi 1099); biserica Sannazzaro di Mi lano (care a fost începută probabil cu puţin înainte de

1093); şi, tot la Milano, Santa Maria di Aurora, din care

107 nu au mai rămas decât câteva fragmente (începută probabil în jurul anului 1095); la Sant' Ambrogio, noile lucrări n-au fost pornite decât după cutremurul de pământ din 1117.

Grupul de biserici din Novară este puţin mai târziu; San Pietro di Casalvolone pare să fie edificiul cel mai vechi (biserica a fost sfinţită în 1118 sau 1119); la puţin timp după aceea s-au construit bisericile Sannazzaro Sesia, San Giulio di Dulzago (sfinţită între 1118 şi 1148) şi catedrala din Novară (sfinţită în 1132). Primele exemple sunt contemporane cu biserica din Durham.

6 E. Lambert, Les voaites nervees hispano-musulmanes et leur influance possible sur l'art chrétien, Hesperis, 1928, II, pp. 147 – 175. – în 1932 au fost expuse la Paris, la Musée

Guimet, fotografii făcute de Arthur Upham Pope şi înfăţişând

bolţi cu nervuri de la moscheea Djuma din Ispahan, şi anume din anumite părţi ale moscheei care pot data din secolele al IX-lea, al X-lea şi al XI-lea. Nervurile se prezentau ca partea ieşită în relief a unei armături compacte, inundată de bolţari din cărămidă. * A.U. Pope, A Survey of Persian An, IV, Oxford, 1938.

7 Vezi E. Lambert, Les églises octogonales d'Eunate et de Torres del Rio, Memorial Henri Basset, II, p. 1.

— E. Lambert, La croiseet d'ogives dans l'architecture islamique, Recherche I, 1939, pp. 57 – 71.

8 J. Baltrusaitis, Le probleme de l'ogive et VArmenie, Paris, 1936. * J. Baltrusaitis, La croisee d'ogives dans l'archi tecture transcaucasienne, Recherche I, 1939, pp. 73 – 92.

9 în secolul al VI-lea, călătoriile lui Simon Armeanul; în secolul al VII-lea, întemeierea unei mănăstiri armene în

Irlanda; în secolul al X-lea, retragerea sfântului Grigorie, fost episcop armean la Nicopole, la Pithiviers, a cărui biserică, fundată în 1080, rămâne până astăzi loc de pelerinaj la moaştele sfântului şi prezintă, la încrucişarea transeptului, o cupolă cu ogive de tip armean; în aceeaşi epocă, un manual de conversaţie armeno-latin în continuarea unui manuscris al sfântului Hieronim etc. Vezi Baltrusaitis, op. cit., p. 65.

II. BISERICA ROMANICĂ

I

Arta cea mai omogenă nu se defineşte decât în cursul dezvoltării ei. Arta romanică adoptă încă din secolul al XI-lea o formă net caracterizată, o arhitectură uşor de recunoscut după folosirea sistematică a galeriilor cu arcaturi şi a benzilor plate şi, pe de altă parte, elaborează prin experienţe nenumărate un stil romanic căruia i se poate da numele de clasic şi care cunoaşte cea mai mare dezvoltare în prima treime a secolului al XII-lea. Funcţia istorică a monumentelor, amploarea programelor, unitatea de gândire tratată însă cu personalitate de diferitele medii regionale, în sfârşit abundenţa şi frumuseţea unei plastici decorative supusă legilor arhitecturii, acestea sunt principalele trăsături ale acestui admirabil moment de echilibru în care imaginea lui Dumnezeu şi imaginea omului, sculptate în piatra bisericilor, se îmbină cu cele mai ciudate ficţiuni ale intelectului. Cele mai vechi vise ale Orientului recapătă viaţă şi încep din nou să fie expri-v mate în combinaţia de figuri: dar ansamblul monumental le

impune un caracter logic, o armonie profundă, expresie tipică a Occidentului. O dată dobândit acest echilibru, el nu mai cedează locul nici dintr-odată şi nici prin tranziţii insidioase unor forme noi. Aşa cum perioada experimentală cunoaşte mobilitatea şi 109 diversitatea căutărilor pentru a ajunge la un principiu stabil şi la o fermă inteligibilitate, perioada de declin se traduce prin fenomene de dezorganizare, de înăsprire, prin uitarea regulilor interne. Vom vedea că există o artă barocă romanică, căreia putem să-i dăm acest nume deoarece barocul desemnează nu o perioadă istorică limitată, şi anume cea următoare Renaşterii, ci o stare de spirit ale cărei manifestări periodice se regăsesc în viaţa tuturor stilurilor. El se caracterizează fie prin uscăciunea academică şi fabricaţia în serie, fie prin neglijarea funcţiilor, prin profuziunea decorului, căutările dezordonate care readuc în discuţie valoarea experienţelor dobândite şi autoritatea regulilor fundamentale. Dar aceste variaţii distructive, aceste semne de oboseală, de neînţelegere, de uitare confirmă oarecum a posteriori sau, dacă vreţi, prin absurd, valoarea principiilor a căror alterare sau dezminţire sunt. Ele fac parte din vitalitatea unei arte. O demonstrează. Dacă ne-am mulţumi să enumerăm ca nişte date fixe trăsăturile caracteristice arhitecturii şi sculpturii romanice, uitând că ele s-au dezvoltat de la sfârşitul secolului al's X-lea până la începutul secolului al XIII-lea şi, chiar mai târziu, nu numai că nu am putea să i trecem în revistă toate aspectele lor, care ni P s-ar părea uneori contradictorii, dar nici n-am putea să sesizăm legătura secretă care există între ordinea gândirii şi viaţa timpului şi care anulează contradicţiile.

Studiată în ultima treime a secolului al XI-lea şi în prima treime a celui de al XII-lea, arta romanică apare ca o forţă plină de vi goare. Ea nu este expresia pasivă a unui mediu şi a unei epoci. Omul romanic capătă conştiinţă de sine în arta romanică. Geniul unei

mari gândiri monumentale fixează acordul unei

I poetici cu o tehnică, a unei speculaţii cu un limbaj. Mai mult ca oricând spiritul formei defineşte forma spiritului. Maturitatea stilistică corespunde unei maturităţi istorice care o favorizează prin unitatea de scopuri, îndrăzneala 110

111

programelor, bogăţia resurselor, puterea morală a instituţiilor, mai ales instituţia urbană şi instituţia monastică. Şi una şi cealaltă

reprezintă cu vigoare dublul aspect al Evului Mediu, sedentar şi nomad, local şi european. Oraşele, centre ale unui ţinut, poli naturali de atracţie ai unei regiuni, dozează forţele, concentrează tradiţiile şi experienţele acestuia. Dar oraşele sunt legate unele de altele prin negoţ, prin comunitatea stătuturilor, născută din imitaţia cartelor, caracter care ne va fi în mod remarcabil confirmat în epoca gotică şi care a avut o influenţă destul de mare asupra artei burgunde, de exemplu. În plus, instituţia monastică favorizează întrepătrunderea mediilor. Ea se răspândeşte până departe prin filiaţii. Mânăs-urile nu sunt numai azilele unor creştini exemplari, desprinşi de lume, mediu de meditaţie şi de înaltă cultură sau chiar, în funcţie de spiritul primilor fondatori, continuat mai târziu de cistercieni, centre agricole stabilite lângă o sursă de apă şi destinate defrişării unor ţinuturi singuratice; în afara faptului că au dimensiunile unor adevărate formaţiuni urbane, ca în perioada carolingină, cu şcolile, atelierele artistice şi industriale, cu scribii, fierarii, orfevrii şi zidarii lor, mănăstirile au o acţiune puternică asupra destinelor lumii, ele constituie în lumea creştină o reţea strânsă, sunt o adevărată forţă de organizare, adevărate focare de acţiune. Istoria Evului Mediu timpuriu ar fi incomplet înţeleasă dacă nu s-ar lua în considerare expansiunea monahismului irlandez, în epoca romanică rolul politic şi moral al Cluny-ului este considerabil1. Este o adevărată monarhie, o monarhie a călugărilor, sprijinită pe spirit. Abatele de Cluny, abatele abaţilor – este un suveran. Autoritatea lui morală se exercită chiar în afara sistemului al cărui cap este. Cei mai mari dintre ei au fost sfinţi şi şefi militari. Comunitatea lor a dat bisericii mai mulţi papi, numeroşi doctori iar câteva dintre aceste mari figuri, ca sfântul Odón sau Sfântul Hugues, rezumă şi transfigurează prin virtuţile lor întreaga umanitate a unei epoci. Emile Mâle afirmă ca abaţia Cluny este tot ce a avut mai măreţ Evul Mediu. Dezvoltarea modernă a ordinelor destinate contemplării sau carităţii, poziţia lor periferică în acţiunea spirituală, chiar dacă luăm în considerare, şi renaşterea unor instituţii mai exigente faţă de viaţa spiritului, nu pregătesc şi nu ajută înţelegerea acestui uriaş organism sacerdotal, a relaţiilor lui cu regii, împăraţii şi papii, pe care de-a lungul istoriei i-a primit şi i-a găzduit între zidurile principalei sale case. Aceşti mari abaţi erau adevăraţi artişti, nu ca prinţi îndrăgostiţi de fast şi de construcţii măreţe, ci într-un mod mai profund, mai esenţial. Ei iubeau atât de mult muzica încât admiteau în

decorarea bisericii, pe capitelurile sanctuarului, figurile simbolice ale diferitelor tonuri, iubeau nobleţea şi măreţia formei, chiar imprimate în carnea trecătoare, iar unul dintre ei îşi laudă un predecesor pentru că fusese de o frumuseţe perfectă. În istoria artei romanice aceşti abaţi se înalţă pe primul plan nu ca născocitorii unei morfologii şi ai unui stil ale căror rădăcini sunt mai profunde, ci ca organizatori. Ei au desenat cadrele activităţii acesteia şi în orice caz au însufleţit drumurile de-a lungul cărora se înalţă cele mai importante fundaţii ale lor. Cluny a organizat pelerinajele. În felul acesta abaţia devine sufletul acestui Ev Mediu mobil care se deplasează şi se propagă pe unde continui de-a lungul drumurilor, spre Santiago de Compostela şi spre biserica San Michele de pe muntele Gargano2. Nu vrem să spunem prin aceasta că arta romanică este tributară în întregime abaţiei Cluny şi nici că aici ar trebui căutată originea istorică a principalelor sale manifestări sau că ar depinde riguros de traseul acestor lungi drumuri. Aşa cum am mai spus, drumul străbate ţinuturi diferite, înaintează spre alte orizonturi şi îmbină în f e-Iul acesta omul în mers cu omul sedentar; în 11

găduind răspândirea tipurilor, el atrage totodată forţele care se află de o parte şi de alta a lui şi tind să-l îmbogăţească şi să se unească cu el. Favorizând pe etape răspândirea poemelor eroice3, el a îmbinat Evul Mediu cu Evul Mediu. Din sfinţi locali el face sfinţi occidentali şi, asigurând transmiterea până departe a imaginilor, îmbogăţeşte limbajul universal al iconografiei. Via romană este instrumentul de penetraţie al Romei. Acţiunea drumurilor de pelerinaj are două efecte. Poate că aceasta contribuie la unitatea artei romanice dar totodată îi interzice monotonia.

NOTE. Biserica romanică. I

1 E. Mâle, L'art français et Van allemand du moyen âge, pp. 93 şi 94.

— Grigorie al VII-lea, Urban al II-lea şi Pascal al II-lea erau foşti călugări de la Cluny. Cu privire la constituirea ordinului de la Cluny, vezi Mortet, Note jur la date de redaction de a Coutumes de Farfa, Mâcon, 1911. Mai recent: G. de Valous, Le monachisme chmisien des origines au XVe siècle, Liguge şi Paris, 1936; J. Evans, The Romanesque Architecture of the Order of Cluny, Cambridge, 1950; trebuie să mai adăugăm: Société des Amis de

Cluny (C. Oursel, edit.), A Cluny, Congres scientifique... 9 – 11 iulie 1949, Dijon, 1950.

2 Ghidul pelerinului spre Santiago de Compostela, scris după 1139 pentru a veni în ajutorul pelerinilor şi din care

se păstrează un frumos exemplar la biblioteca consiliului de canonici dia Compostela, a fost după toate probabilităţile alcătuit de călugării de la Cluny. Vezi Bedier, Légendes ipiques, III, p. 75; E. Mâle, L'Art religieux du XIle siècle en France, p. 291 şi notele 3 şi 4. Cartea a IV-a a Codexului de Compostela a fost publicată de P. Fita, Paris, 1882. Pentru a completa reconstituirea drumurilor, vezi Lavergne, Les chemins de Saint-Jacques en Gascogne, Bordeaux. 1887; Dufourcet, ies voies romaines et les chemins de Saint-Jacques, Congres archéologique de Dax et Bayonne, 1888; precum şi lucrarea abatelui Daux, Le pèlerinage de Saint-Jacques de Compostelle, Paris, 1898, indicate de Mâle, op. cit., p. 289, nota, şi Ginot, Les chemins de Saint-Jacques en Poitou, Poitiers, 1912.

— Rolul drumurilor de pelerinaj în istoria artei monumentale a fost pus pentru prima oară în lumină de istoricul bisericilor din Conques şi al bisericii Sainte-Foy, abatele Bouillet, în Mémoires de la Société d; s Antiquaires de France, 1892, p. 117.

— Via Tolosana unea ţinuturile Provence şi Languedoc şi, venind dinspre Arles, trecea prin Somport după ce traversase Saint-I

Gillesdu-Gard şi Toulouse. Drumul prin Auvergne avea ca etape Le Puy, Conques, Moissac. Un al treilea drum unea Burgundia cu Aquítania, de la Vezelay la Saint-Leonard şi Perigueux. În sfârşit cel de al patrulea drum, care pornea din Tours, traversa ţinutul Poitou şi Saintonge şi, de la Bordeaux, se întâlnea cu cele două drumuri de mai sus la Roncevaux, de unde începea traversarea Pirineilor. Atât unele cât şi celelalte merg din sanctuar în sanctuar. – în ceea ce priveşte drumurile de pelerinaj care duceau din Franţa în Italia, după trecerea Alpilor la Grand-Saint-Ber-nard sau la Mont-Cenis, ele întâlneau Via Emiliana prin Modena, apoi Via Cassia la Arezzo şi în sfârşit ajungeau la Roma prin Viterbo. Influenţele şi schimburile se răspândesc de-a lungul drumurilor spre San Michele ca şi de-a lungul celor spre Santiago. Cu privire la legăturile dintre biserica Sant' Antimo din Toscana şi cea din Conques, vezi Vallery-Radot, Églises romaines, p. 178, iar cu privire la cele care se pot stabili între bisericile Saint-Michel din Cluse şi cea din Le Puy, id –, ibid., p. 176, 177, precum şi studiul lui E. de Dienne, Congres archäologique du Puy, 1904. „Cele mai recente ediţii ale Ghidului Pelerinului spre Santiago de Compostela sunt cele

ale lui J. Vieillard, Mâcon, 1938, şi cea a lui W.M. Whitehill, Santiago, 1944. Vezi de asemenea P. David, Études sur le Livre de Saint-Jacques, Bulletin des Études portugaises, vol. 10 – 12, 1946 – 1948.

3 Se ştie că după Gaston Până, poemele eroice sunt rezultatul unui proces secular în timp ce, după J. Bedier, Les légendes epiques, ed. a II-a, Paris, 1914 – 1921, ele au luat naştere în cadrul pelerinajelor. Trebuie acordată o atenţie deosebită observaţiilor lui G. Cohen, La civilisation occidentale au moyen âge, p. 211, cu privire, pe de o parte, la importanţa geografiei şi a abaţiilor din nord în poemele franceze şi, pe de altă parte, la continuitatea unei tradiţii poetice atestate de un text din secolul al IX-lea ca Chan-son de Saint-Faron din Meaux.

II

Înainte de a studia arhitectura care ia naştere în cadrul acestui sistem, este important să cunoaştem în primul rând datele esenţiale ale artei de a construi1. O clădire înseamnă plan, structură, combinaţie de mase, distribuire a efectelor. Arhitectul este în acelaşi timp şi în mai mare sau mai mică măsură, geometru, tehnician, sculptor şi pictor: geometru în interpretarea prin plan a ariei spaţiale, tehnician prin rezolvarea problemei echilibrului, sculptor prin îmbinarea plastică a volumelor, pictor prin 114

tratarea materiei şi a luminii. Fiecare categorie de talente şi fiecare perioadă a unui stil pun accentul pe unul din aceste domenii ale artei, iar în cadrul marilor epoci se realizează între ele un acord perfect. Planul are o valoare în esenţă sociologică, căci el este aci figura geometrică a programului, traducerea lui grafică. Raportul de proporţii nu indică numai spiritul unei arte ci şi necesităţile cărora aceasta le răspunde: coroana de capele care radiază în jurul absidei nu are numai o valoare armonică, ea răspunde şi necesităţilor unui cult, iar deambulatoriul rotunjit este un procedeu de de-gajament. Pentru ochiul obişnuit, prin cunoaşterea monumentelor, cu realizarea planului în spaţiu, planul sugerează mult mai mult, lăsând chiar să se întrevadă soluţii constructive. Dar nu trebuie să uităm că o clădire nu este o elevaţie oarecare pe un plan definit şi că analogia între două plane nu antrenează neapărat şi în toate cazurile analogia între masele construite. Deşi planul este în oarecare măsură soclul abstract al acestora din urmă, ele au propria lor valoare, esenţială, mai ales într-o artă cu mase puternice, ca arhitectura romanică din secolul al XII-lea. Ele contribuie la realizarea echilibrului, înţelegând prin aceasta nu

armonia optică ci rezistenţa la împingeri şi, eşalonându-se în progresie descrescândă, prin ieşirea lor în relief, mai mult sau mai puţin pronunţată, suprapun raporturilor geometriei plane o ordine de raporturi monumentale fără de care nu ar exista arhitectură ci o figură pe sol asemănătoare unei grădini cu straturi de flori. Este necesar, mai ales în studiile romanice, să ne învăţăm a considera clădirea ca o colecţie de solide şi să măsurăm relaţiile dintre ele. Acest lucru este cu atât mai îndreptăţit cu cât, în arta Occidentului, cel puţin la această epocă, masele văzute din exterior redau întotdeauna distribuţia interioară a părţilor şi raporturilor dintre ele în cele trei dimensiuni, aşa încât stu-H5 diul lor permite reconstituirea planului, ceea ce invers n-ar fi posibil. Un exemplu din multe altele ne va face să înţelegem justeţea acestor observaţii: un transept este puţin lizibil pe un plan dacă braţele sale nu sunt ieşite în relief faţă de navele laterale. În sfârşit profilul unei clădiri, această valoare mai semnificativă decât toate celelalte, n-ar putea fi explicat decât prin combinaţia dintre mase.

Problemele de structură şi de echilibru, atât de importante la clădiri cu boltă, înalte, vaste şi complexe ca acelea din epoca romanică, sunt în primul rând legate de folosirea acoperământului din piatră, fără ca acest lucru să fie absolut necesar sau generalizat, deoarece anumite ziduri înalte acoperite cu şarpantă au şi ele nevoie să fie susţinute, deşi nu în aceeaşi măsură; arta romanică din nordul şi nord-vestul Franţei, fără a mai vorbi de alte regiuni, ne oferă numeroase exemple în acest sens credincioase stilului şi spiritului epocii în ceea ce priveşte planul, masele şi efectele. O clădire nu este cioplită, tăiată într-un monolit, ci construită, cu alte cuvinte compusă din elemente asamblate în funcţie de anumite reguli care fac din arhitect un interpret al gravităţii. Grecii nu au considerat gravitatea decât vertical. Meşterii Evului Mediu au trebuit să rezolve în majoritatea cazurilor problema compozantelor oblice şi a sprijinirii şi, printr-un admirabil raţionament, s-au străduit treptat să specializeze fiecare element după funcţia sa, să-i dea o formă cât mai potrivită cu această funcţie şi care să o pună cât r – ai mai bine în valoare. De aceea arhitectura lor este de fapt o artă de gândire, grecii adoptând o dată pentru totdeauna soluţia simplă a stâlpilor şi a platbandelor şi neinteresându-se decât de variaţiuni melodice în privinţa proporţiilor.

Arhitectul interpret al gravităţii este totodată un interpret al

luminii prin felul în care calculează şi combină efectele. Această problemă nu trebuie redusă doar la aspectele iluminatului: ele au o importanţă capitală şi, după cum vom vedea, sunt legate de proble1H

I

mele structurii şi ale echilibrului, soluţiile lor evoluând pe tot parcursul Evului Mediu în acord cu soluţiile de construcţie. Dar studiul efectelor nu se limitează la ele. El priveşte raportul dintre goluri şi plinuri, dintre umbre şi lumini şi poate, mai ales, dintre zidurile goale şi cele decorate. În sfârşit arhitectura nu este epură sau fotografie: ea se realizează în materie. Se simte imediat cât de mult se repercutează importanţa şi particularitatea acestei noţiuni în diferitele ei prelucrări. Ea interesează structura în mod fundamental, căci diferitele feluri de materiale presupun o lege a lor, intimă, şi anumite exigenţe, care se impun funcţiilor şi apareiajului şi care restrâng sau permit extinderea programelor. În plus, materia este epidermă şi culoare, contribuind astfel, cu farmecul şi vigoarea ei, la viaţa unei arte concepute nu numai pentru analiză tehnică şi anatomie ci şi pentru desfătarea ochilor. Ea are un mare rol în toate acele raporturi mai sus evocate, şi fie prin predominarea plinurilor, a suprafeţelor luminoase vaste, a economiei arhitecturale a decorului, fie prin cea a golurilor, a echivocului clarobscurului, a profuziunii părţilor sculptate, creează cu acelaşi vocabular de forme, sintaxe, limbaj un şi poetici diferite. Spiritul izolează aceste elemente dar nu trebuie să uităm niciodată că ele trăiesc de fapt împreună, că arhitectura este alcătuită dintr-o strânsă colaborare între ele şi nu din simpla lor juxtapunere. Am văzut că între plan şi structură, plan şi mase, mase şi echilibru, mase şi efecte se stabilesc relaţii dintre cele mai strânse. Ceea ce numim „partiul” unui arhitect într-un monument este de fapt o gândire estetică. Chiar de la bun început, chiar ca o viziune rapidă a întregului, această gândire cuprinde diversitatea tuturor părţilor. Desigur, aşa cum am mai spus, o anumită şcoală, un anumit mediu sau un anume meşter acordă mai multă atenţie uneia dintre ele. Există constructori aşa 117 cum există decoratori. Dar un monument medieval este un acord de forţe vii care se întrepătrund, se dezvoltă, se limitează, se modulează şi se definesc reciproc. Vom vedea cât se poate de clar acest lucru atunci când vom urmări procesul de dezvoltare al ogivei, crescând mai întâi cu stângăcie în umbra bazilicelor romanice, dând naştere treptat anumitor elemente secundare care îi sunt utile, atingând cu o uşurinţă

din ce în cee mai mare înălţimi care devin uriaşe, în sfârşit făcând să explodeze din toate părţile vechea construcţie şi cerând o lume de forme noi. Raportul dintre mase precum şi diferitele raporturi care califică efectele sunt schimbate radical, de la podea până la coama acoperişului, şi în toate dimensiunile arhitecturii. Astfel o clădire este un sistem care trăieşte prin toate părţile ei. Esenţial pentru osatura gotică de arcuri şi nervuri, acest fapt este tot atât de adevărat şi în cazul masei romanice de bolţi compacte şi ziduri groase. O examinare mai atentă ne va demonstra pe deplin acest lucru. Suntem obligaţi să tratăm elementele pe serii, dar niciodată nu trebuie să scăpăm din vedere faptul că aceste elemente sunt în funcţie unul de celălalt; analizând variantele regionale ale arhitecturii romanice, dovezi remarcabile ale vigorii sale istorice, vom vedea că ele se deosebesc unele de altele nu atât prin indici de suprafaţă, dacă se poate spune aşa, sau prin particularităţi de detaliu cât prin modificări în raportul dintre părţi. În această privinţă ele sunt variante dialectale, corespunzând perfect diferitelor limbi romanice.

Programul bazilicii romanice este acela al unui fel de relicvar imens, dar deschis pentru toată lumea. Biserica monastică din această perioadă este biserică pentru călugări şi în acelaşi timp pentru pelerini. Ea adăposteşte corpurile sfinte şi atrage evlavia credincioşilor. Moaştele unor sfinţi iluştri, miracolele care au loc în preajma lor, povestirile pline de pioşenie care le învăluie, cultul care le exaltă virtuţile, meritele pe care le dobândeşte rugăciunea 111

În vecinătatea lor, toată această fervoare spirituală explică prosperitatea marilor abaţii şi permite amploarea fundaţiilor care îi sunt necesare. Ca şi în cazul dezvoltării oraşelor necesităţile dau naştere unor noi resurse. Planul bisericilor de pelerinaj pare desenat de mulţimile care le străbat, înaintând şi oprindu-se, acordându-şi un popas şi scurgându-se mai departe. Uneori un nartex uriaş, amintire a vechii biserici de catehumeni, precede biserica, servindu-i drept vestibul, el însuşi biserică cu nava lui principală, cele câteva nave secundare şi un etaj. Biserica propriu-zisă are trei şi uneori cinci nave. Ea cuprinde astfel toată mulţimea care se înghesuie, impunându-i o anumită ordine şi desenând în această materie mişcătoare brazde paralele. Un transept simplu sau dublu, pe care se deschid capele orientate, desenează în plan două sau patru proeminenţe iar braţele monumentale ale transeptului au proporţiile unei biserici transversale

care se înserează în biserica principală. Ele nu întrerup însă călătoria pelerinului. Oferind mulţimii accese şi ieşiri secundare, ele aparţin la rândul lor aceleiaşi topografii arhitecturale a pelerinajului care permite o trecere continuă spre interiorul bisericii, de la faţada occidentală până la capelele absidei şi de la capelele absidei până la faţada occidentală. Uneori, ca de exemplu la biserica Saint-Sernin din Toulouse, nava laterală înconjoară fără să se întrerupă braţele transeptului, se prelungeşte pe lângă cor şi în jurul deambulatoriului şi reface acelaşi traseu pe partea cealaltă. Sanctuarul cel lung favorizează desfăşurarea ceremoniilor. Dar, şi în plan şi în elevaţie, absida este fără îndoială partea vitală a bisericii, atât în ceea ce priveşte concepţia care dictează programul cât şi în tratarea maselor. Aici sunt distribuite capelele care adăpostesc moaştele sfinţilor, în afară de cele care se păstrează, în cazuri mai speciale, în cripta asemănătoare acelui martyrium din bazilica primitivă. De cele mai multe ori absidele sunt grupate în coleretă în jurul deambulatoriului, partiu care se practică începând cu a doua jumătate a secolului al X-lea: acesta este partiul care asigură cea mai bună circulaţie. Dar o întreagă familie de biserici eşalonează absidele, menţinându-le orientate, în progresie descrescândă: acesta este partiul care asigură cea mai bună prezentare, întrucât deschide paralel unele către altele capelele din jurul corului şi braţele transeptului. Este vorba despre partiul numit plan benedictin sau plan berri-chon (tipic provinciei Berry), deşi nu se limitează la acest ţinut. Biserica de la Chiteaumeillant este poate exemplul cel mai caracteristic şi cel mai frumos. Partiul cu capele reionante a învins iar arta romanică, care-l moştenise de la arta carolingiană, avea să-l transmită mai departe artei gotice.

Această adaptare exactă a planului la program este remarcabilă. Mai există însă o trăsătură caracteristică care trebuie scoasă în evidenţă: lizibilitatea părţilor. Fiecare parte este nu numai concepută pentru a îndeplini o anumită funcţie dar o şi defineşte cu vigoare atât în exteriorul cât şi în interiorul planului. Acesta este punctul unde Orientul „romanic”, adică acel Orient care prezintă cele mai multe analogii cu arta romanică propriu-zisă, se desparte de Occident. Există desigur unele elemente care se regăsesc într-o epocă mai veche la comunităţile creştine orientale, ca de exemplu aşezarea generală a navelor siriene de la Hauran şi chiar nava laterală continuă, folosită în bazilica Sfântul-Mina de pe Nil; poate că este cazul să amintim că

planul carolingian cu dublă absidă opusă se întâlneşte în unele edificii romane din Africa de Nord. Dar oricare ar fi importanţa şi interesul acestor elemente (şi vom mai găsi multe altele în studiul masei şi al plasticii arhitecturale) evoluţia ulterioară a arhitecturii din Asia Mică, mai ales în Transcaucazia, din secolul al IX-lea până în secolul al XII-lea, dezvăluie o tendinţă carac120

teristică de a implica două planuri unul în celălalt, partiul concentrat al rotondelor sau cvadrilobilor în partiul alungit al bazilicelor şi, în general, de a disimula planul interior într-un plan exterior care nu i se suprapune, cu ajutorul unor enorme zidării intermediare, aşa încât o clădire aparent rotundă sau pătrată poate ascunde dincolo de zidurile sale un cva-drilob complicat la rândul lui cu alţi lobi secundari. Un fel de geniu al ascunzătorii pare să fi înmulţit şi disimulat cotloanele la nesfârşit. Este vorba, de fapt, de opoziţia dintre două forme de spirit. Acelaşi lucru se întâmplă în cazul artei musulmane. După cum se ştie planul moscheelor se caracterizează prin juxtapunerea mai multor nave egale în lungime şi lăţime. Izolând unul din aceste elemente înguste, porticul transversal spre care se deschid toate celelalte şi care nu poate fi numit transept, în sfârşit proeminenţa infimă a mihrabu-lui, se obţine un fel de extras filiform al planului bazilical: dar această operaţie a spiritului, care dă naştere unui monstru arhitectural, nu se potriveşte cu realitatea. Originalitatea acestor săli uriaşe şi a colonadelor lor nedefinite stă în principiul unei extinderi neterminate, al unei repetiţii a cărei monotonie colaborează la caracterul lor de măreţie. Echilibrul, masele şi chiar decorul se supun, la rândul lor, altor lefii.

Dezvoltarea şi organizarea planului bazilica! sunt caracteristice pentru arhitectura romanică, dar planul concentrat, imitat după vechile monumente funerare, adoptat de arta creştină pentru capelele dinastice şi baptiserii, a cunoscut şi el în arta romanică o nouă vitalitate prin imitarea rotondei construită de împăratul Constantin la Sfântul Mormânt2. Capela pala – ÎI ml de la Aachen era fără îndoială legată de lipul funerar al tuturor acestor edificii, dar prin intermediul bisericii San Vitale din Rai una. Aceasta inspirase la rândul ei monumente IM acelaşi gen la Nijmegen, Ottmarsheim

(1045), Mettlach. Rotonda construită la Dijon, încă de la începutul secolului al XI-lea, de abatele de Saint-Benigne demonstra originalitatea unui partiu monumental care asociază planul circular cu

planul bazilica! Cea din Neuvy, construită la întoarcerea din pelerinajul în Ţara Sfântă a lui Eudes de Deols, şi clădirile din aceeaşi familie dovedesc puternica obsesie pe care o exercită înaintea Cruciadelor mormântul lui Cristos. Se construiesc rotonde în întreaga Europă (Sfânta Cruce din Praga şi Sfânta Maria din Vyšehrad), iar încrucişarea transeptului de la biserica din Ferriere-en-Gâtinais, cu boltă în ogivă, este tot un portic inelar. Acest plan aparţine însă mai degrabă trecutului artei romanice.

Acelaşi lucru se poate spune despre planul triconc sau treflat, care pot fi considerat (fără ca în felul acesta să-i explicăm originea3) ca un cvadrilob căruia îi lipseşte lobul inferior, înlocuit fiind de o navă. Bisericile cu absidă fără absidiole şi cu braţele transeptului rotunjite desenează o altă figură. Este vorba de un partiu întâlnit mai frecvent în Renania decât în alte părţi, care va păstra o oarecare vigoare pe teritoriul de expansiune carolingiană imediată, transeptul rotunjit reapărând în câteva monumente gotice din secolul al XII-lea. Bisericile de pelerinaj nu puteau să-l adopte deoarece aceasta ar fi însemnat să se înconjure cu o centură de ziduri continuă. Ele aveau însă nevoie de mai multe accese ca şi de mai multe capele şi de o bună repartiţie a lor. Planul sanctuarului şi al absidei, aşa cum fusese definit de bazilica lui Hervé din Tours. de catedrala lui Étienne al II-lea din Clermont şi de biserica Saint-Philibert din Tournus, răspundea tuturor acestor necesităţi primordiale. Structura bolţilor şi a suporţilor corespunde programelor vaste pe care le cunoaştem în primul rând din geometralul planurilor. Secolul al XI-lea experimentase principalele soluţii de acoperământ în piatră; secolul al XII-lea le w

I

dă o rigoare clasică şi, datorită navelor mai vaste, dimensiuni mai îndrăzneţe, şi introduce un nou profil al bolţii în leagăn. Se renunţă la procedeul bolţilor transversale, pe care arta gotică le va relua în anumite cazuri deasupra navelor laterale, desigur ca element de susţinere: biserica cisterciană de la Fontenay, un mic grup de biserici din sudul regiunii Cham-pagne. În mod obişnuit apare bolta în leagăn, cu sau fără arcuri dublouri la navele principale şi bolta în cruce la navele secundare, unde s-a păstrat mult timp, în ciuda folosirii din ce în ce mai frecvente a ogivei, de exemplu în arta cisterciană. Dar arhitectul bisericii din Speyer, cel al mănăstirii Maria-Laach, constructorii burgunzi şi poate şi normanzii au început să plaseze bolţi

în cruce deasupra navelor mari 4, pentru a se folosi de o repartiţie a presiunilor care permitea înălţarea zidului sub lunetă, practicarea unor deschideri teoretic mai puţin primejdioase decât sub o boltă cu împingere continuă şi, totodată, asigurarea iluminatului direct. Ei au folosit de asemenea bolta în leagăn frânt, al cărei traseu se obţine prin două arcuri având fiecare un centru şi care se întâlnesc fără interpunerea unei chei (cu excepţia câtorva exemple de edificii musulmane unde existenţa ei este lipsită de sens). Din loc în loc, perpendicular pe dublouri, zici urile sunt susţinute de contraforţi. Sistemul este completat de armătura stâlpilor a căror compoziţie este oarecum articulată.

La tipurile mai vechi ale bazilicii primitive, zidul este susţinut de coloane unite între ele de o platbandă orizontală. Mai târziu, când apar scobiturile în formă de arcade, el este susţinut fie de coloane, fie de stâlpi dreptunghiulari care alcătuiesc însuşi zidul, înălţându-NC fără întrerupere de la sol până la acoperă-mint. Primul semn de evoluţie a suporţilor «pure odată cu secţiunea cruciformă a fragmentelor de zid: blocul cvadriunghiular se descompune oarecum în patru pilaştri dintre care

>

doi primesc rulourile arcadelor iar ceilalţi doi se înalţă până la întâlnirea cu anumite elemente ale acoperământului. Combinând coloana cu stâlpul dreptunghiular sau cruciform, Evul Mediu adopta un tip de suport de o profundă originalitate şi, în consecinţă, o arhitectură în întregime funcţională. Părţile nu sunt independente ci specializate şi fiecare dintre ele, conform rolului pe care-l are, contribuie la funcţia ansamblului. Prin suport, arcul dublou al bolţii este legat de zidul care devine astfel mai gros pentru ca să-l poată întâlni şi prelungi până la sol. Fiecare travee, fiecare celulă a navei, puternic ritmată, se repercutează în traveele navelor laterale. Cât de nobil şi de puternic este acest limbaj, scandat după o riguroasă metrică! La biserica Saint-Sernin, coloanele angajate urcă dintr-un elan până la naşterea arcurilor, iar perspectiva navei se desfăşoară ca o suită de strofe compuse după aceeaşi măsură, în timp ce pilastrul nud păstrează severa şi robusta valoare murală a suporţilor dinspre partea arcadei. În regiunea Poitou stâlpul adună în jurul nucleului elemente care în alte părţi sunt mai mult sau mai puţin dislocate, păstrând însă cu vigoare secţiunea cvadrilobă. Arta burgundă de la Cluny brăzdează

pilaştrii cu caneluri de tipul celor antice, ansamblul este analog suprapunerii ordinelor, pe care o întrerupe sau mai bine-zis o subliniază la fiecare etaj prin cornișă, oferind astfel ochilor întreaga cvadratură a elevaţiei, în înălţime şi lungime. Dar continuitatea ritmică este nuanţată în Normandia şi Germania de o alternanţă asemănătoare aceleia de timpi tari cu timpi slabi5. Stâlpul principal este compus din elemente mai robuste şi mai numeroase, stâlpul secundar este mai slab şi mai simplu. Această diferenţă de formă corespunde unei inegalităţi în ceea ce priveşte funcţiile. La bisericile cu acoperământ de lemn ea poate fi explicată prin faptul că stâlpul principal poartă o piesă principală a șarpantei în timp ce celălalt susţine o grindă orizontală mai uşoară. Acest fapt are drept consecinţă spargerea unităţii traveii, dublată la nava principală şi căreia îi corespund de acum încolo două travee la navele laterale. În felul acesta perspectiva navelor capătă un fel de scânteiere. Iar primele mari bolţi gotice, traversate de un arc dublou secundar susţinut de stâlpul slab şi care, întâlnindu-se cu ogivele, împarte bolta nu în patru pătrare ci în şase părţi, de unde şi denumirea de boltă, sexpartită, se vor sprijini pe suporţi alternaţi şi travee duble, al căror plan se apropie de cel al pătratului.

Dar sunt oare de ajuns aceste forme atât de gândite, acest acord între suport şi boltă, chiar dacă se recurge la expedientul contraforţilor, pentru a garanta echilibrul unor sisteme atât de vaste? Tocmai aici se vede cât de legate sunt între ele diferitele noţiuni care în totalitatea lor definesc arta romanică. Repartiţia maselor contribuie la realizarea echilibrului. Absidiole-le susţin absida, nava este sprijinită de navele laterale. Uneori acestea nu ocupă decât parterul, alteori au deasupra lor un etaj de tribune. Pentru a preîntâmpina rezistenţa precară a zidurilor navei deasupra navelor laterale în bisericile fără tribune, constructorii din Poitou înalţă colateralele până la înălţimea de impostă a navei principale şi acoperă întreaga biserică cu un singur acoperiş. În bisericile de pelerinaj. şi în cele din ţinutul Auvergne tribunele opun propria lor masă împingerii bolţii principale din partea navei, iar în cea ce priveşte presiunea lor spre exterior, pericolul este atenuat de slaba elevaţie a zidului. Acest echilibru nu este eficace decât în cazurile de iluminat indiroct. Dacă nava se înalţă cu mult deasupra tribunelor pentru a primi deschizături în spaţiul îi între ele se poate întâmpla fie ca tribunele, prevăzute cu boltă în cruce, să nu mai ser-voască la sprijinire, fie ca, prevăzute cu boltă în sfert de cerc, să

prezinte diferite inconve-lll mente deoarece presiunea bolţii principale
E

şi cea a bolţilor secundare se exercită în puncte diferite iar zidul, prins între aceste forţe contrarii şi care se opun fără să se anuleze, oferă o rezistenţă mai mică.6 În felul acesta se explică economia bazilicilor luminate numai de ferestrele joase şi de ferestrele tribunelor. Tribunele capătă deci o funcţie triplă, care nu poate fi văzută în plan dar care corespunde atât spiritului unui program cât şi necesităţii de echilibru şi distribuţiei luminii. În ciuda faptului că accesele sunt înguste şi puţine, cu greu se poate admite că tribunele nu sunt decât nişte simple galerii de circulaţie; căci ele constituie un fel de biserică superioară, înconjurând uneori complet nava, şi sunt construite în aşa fel încât să primească o mare mulţime de oameni în traveele lor spaţioase. Iar capitelurile care decorează coloanele comunică o învăţătură care nu a fost concepută pentru un loc singuratic. Biserica de pelerinaj nu-i primeşte numai pe credincioşi. Ea acceptă în înălţimile ei şi viaţa umană şi rugăciunea. Aceste frumoase mase luminoase, pe care ni le putem lesne închipui pline de oameni, cel puţin în zilele de mare sărbătoare, sunt, aşa cum am văzut, chezăşie de lumină şi propagatoare de lumină totodată. În Auvergne ele sunt boltite într-un fel care explică funcţia constructivă, reluându-se bolta în semileagăn sau în sfert de cerc, care sprijinea cupola rotondei la biserica Saint-Benigne din Dijon. Forma bolţii anunţă deja viitorul arcului butant. Oare se poate afirma că l-a şi pregătit? Poate că această identificare a arcului butant cu o secţiune sau, dacă vreţi, cu o bucată de boltă în sfert de cerc înseamnă un mod teoretic de a considera lucrurile. Este însă un punct de vedere logic şi, oricum, în ambele cazuri aceeaşi formă rezolvă aceeaşi problemă. Tribuna din Auvergne este remarcabilă prin acest viguros element de structură, tribuna normandă prin frumuseţea compoziţiei arhitecturale, prin fericita proporţie a golurilor, prin felul cum a supravieţuit în arta gotică 1

din secolul al XII-lea când catedrala din Laone şi Paris adaptează ogiva la vechiul sistem monumental definit de alternanţa suporţilor şi de dubla etajare a navelor laterale.

Masele, al căror rol l-am studiat în ceea ce priveşte echilibrul părţilor şi rezistenţa la împingeri, au totodată şi o valoare plastică. Arhitectura romanică din secolul al XI-lea este o combinaţie de volume, aşa cum a fost şi arta romanică timpurie, dar cu mijloace mai

variate şi mai savante. Trebuie să ne plasăm în absida bisericiii sau în afara ei pentru a surprinde aceste raporturi şi acest progres, atât de constant şi de frumos exemplificate de meşterii din Auvergne. De la acoperământul capelelor la cel al absidei şi de aici la nivelul superior al masivului dreptunghiular7 care susţine turnul lanternă, şi în sfârşit la vârf ui fleşei, privirea este purtată parcă într-o continuă ascensiune în cadrul căreia fiecare treaptă de piatră este măsură a spaţiului. Vasta coroană de absidiole dă soclului de unde porneşte acest elan întreaga lui complexitate şi o anumită perspectivă rotunjită. Combinaţia de volume circulare, dreptunghiulare, poliedrice şi piramidale atinge, desigur, în această regiune perfecţiunea, iar această formă clasică, odată dobândită, se repetă riguros în numeroase monumente, chiar secundare, astfel încât se poate spune că puţine „grupuri" sau „şcoli" sunt atât de omogene. Masele normande se comportă altfel: admit şi ele. – el turn-lanternă de deasupra careului, dar II cafea faţadei armonice, delimitată de cele do-iii turnuri occidentale care încadrează pinionul, ic destinată unui viitor şi unei răspândiri mult i II importante. Aici domină volumele dreptunghiulare, cu turnuri pătrate. În Normandia lumii l-lanternă nu se prezintă ca o compoziţie urmară, creată pentru a încununa careul prinli-un profil amortizat. Masa are, în ciuda goluri li u\ un aspect oarecum unitar. Greutatea pe t'iirc pare să o exercite pe extradosurile bolţii, îl fĂră să le strivească, autoritatea ei puţin grosoh lână, stângăcia cu care se înserează în structură, fără intervenţia acelui soclu din Auvergne, toate aceste trăsături au supravieţuit artei romanice în numeroase edificii gotice din Anglia şi Normandia, odată cu alte mijloace care asigurau o execuţie nu mai solidă ci mai savantă şi mai economică a forţelor. Turnul-lanternă al bisericii din Coutances, lăudat în plină perioadă clasică, dar de un spirit liber de tehnician, şi anume de Vauban, este exemplul cel mai cunoscut în acest sens. La extremitatea orientală a bisericii normande apare fie un deambulatoriu, cu sau fără capele, fie o absidă înaltă străpunsă de un etaj triplu de ferestre, compoziţie moştenită poate din partiul ottonian şi care se regăseşte în arta gotică la frumoasa capelă de pe latura de nord a bisericii din Laon precum şi la biserica Notredame din Dijon.

Compoziţia maselor faţadei fusese tratată în cursul epocii precedente în mai multe feluri, situaţie care se continuă încă în secolul al XI-lea. Adeseori, în bisericile mici şi mijlocii, se construia doar un

pinion, adică un zid care masca interiorul şi determina o anumită formă a navei. Sprijinit de o parte şi de alta a acesteia de contraforţi care subliniază distribuţia maselor, străbătut uneori de cornişe care sugerează etajele, străpuns de unul sau mai multe goluri şi, în vestul şi sud-vestul Franţei, decorat cu galerii de arcatură, acest pinion era, în ciuda partiului foarte simplu, o adevărată compoziţie arhitecturală. Constructorii din Poitou şi Saintonge au speculat cel mai mult arcaturile şi arcadele; sistemul cu arcaturi multiple este specific ţinutului Saintonge dar, chiar şi la Poitiers, biserica No-tredame-la-Grande este concepută în acelaşi fel; sistemul marilor arcade este specific regiunii Poitou dar a fost adesea folosit şi în Cha-rente. Faţada catedralei din Angoulême este o suprapunere de registre de arcade. Aproape întotdeauna forma pinionului este respectată în linii mari şi, în anumite cazuri, ca la biserica Saint-Jouin-de-Marne, un joc de apareiaj, suâl bliniat printr-o cornişă sau o friză în bandou, îl scoate mai mult în evidenţă, făcându-l parcă să scânteieze. Pinionul rămâne bine delimitat, chiar şi atunci când este strâns între două turnuleţe înguste de scară având în vârf o structură de piatră, ale căror proporţii nu le depăşesc pe acelea ale frumoşilor stâlpi fasciculaţi plasaţi de obicei, în ţinutul Charente, la unghiurile faţadelor. Se întâmplă însă, ca de exemplu la biserica din Echillais, ca pinionul să fie înlocuit cu un zid dreptunghiular împodobit cu arcaturi iar faţada să se prezinte ca un ecran aşezat în faţa bisericii şi aproape exterior clădirii.

Ajungem astfel la discutarea altor procedee care, încă dintr-o epocă mai veche a istoriei artei romanice, au tratat această parte a clădirii ca o valoare independentă. Tipul cel mai simplu şi care, în anumite condiţii, s-a impus pentru o perioadă foarte îndelungată, este acela al clopotniţei-pridvor. El ne duce cu gândul la secolele când clopotniţa era campanilă şi se înălţa la o distanţă oarecare de biserică. Avem exemple de nave a căror construcţie a progresat spre un tip mai vechi de clopotniţă (Saint-Savin-sur-Gartempe). De fapt, această clopotniţă era încă de pe atunci o adevărată clopotniţă-pridvor. Multe dintre ele îşi păstrau dimensiunile normale şi nu se deosebeau decât prin aşezarea lor: un exemplu în acest sens este clopotniţa bisericii Saint-Martin-d'Ai-nay din Lyon, din păcate stricată la restaurare de arhitectul Pollet care, în loc să-i respecte proeminenţa, a anihilat-o între două capele laterale. Altele însă s-au dezvoltat cu o asemenoa

forţă încât au absorbit întreaga faţadă, de-vonind de fapt faţada însăşi, cum se întâmplă la biserica din Dorat (Limoges) sau la cea din Cunault (Touraine).

Trebuie să semnalăm importanţa pridvorului, născut din biserica-pridvor carolingiană, la multe clădiri din secolul al XI-lea. Uneori acestea seamănă cu tipul de clopotniţă de faţadă, I» fiind o varietate mai amplă a acesteia. Alteori ele alcătuiesc un fel de porticuri, fie deschise, ca la Saint-Benoît-sur-Loire, şi susţinute de coloane, fie clădite pe mase murale puternice străbătute de goluri, ca la biserica din Ebreuil. În sfârşit, câteodată au dimensiunile unor adevărate biserici anexe care preced nava. Biserica din Tournus a constituit un exemplu memorabil în acest sens. De-a lungul timpului, constructorii burgunzi au rămas credincioşi acestui partiu. Nartexul de la Vezelay, pridvorul gotic de la Cluny şi, cu un program mai limitat, cele ale bisericilor din Semur şi Notredame din Dijon dovedesc constanţa constructorilor în această privinţă. Biserica din Tournus schiţa o compoziţie armonică prin amorse de turnuri care abia depăşesc nivelul superior al nartexului. Dar partiul se precizează cu autoritate monumentală la biserica Saint-Étienne din Caen. Desigur, turnurile nu ţâşnesc din sol şi nici nu sunt scoase în relief faţă de zid. Ele par plantate pe blocul faţadei, constituind doar etajul superior al acesteia. Profilul este însă definit limpede şi pentru multe secole de acum încolo. În timp ce faţada bisericii din Jumieges se sprijină pe o clopotniţă-pridvor, cea de la Saint-Étienne din Caen se desfăşoară între două mase îndrăzneţe şi dedesubtul lor cu o majestate masivă. În sfârşit, turnurile nu mai sunt aşezate pe blocul mural ci îl încadrează, coborând până la sol, de unde de fapt iau naştere. Catedralele gotice din secolul al XII-lea în Île-de-France primesc din Normandia această frumoasă compoziţie a maselor care se menţine până în secolul al XIII-lea, definind fizionomia bisericii şi aparţinând întregului Ev Mediu, fiind unul din aspectele, din chipurile sale esenţiale. Oare Normandia l-a elaborat recurgând doar la propria ei tradiţie? Sau poate s-a inspirat din exemplul faţadei siriene de la Turmanin? Asemănarea dintre aceasta din urmă şi faţada bisericii din Pontorson lasă să se creadă acest lucru, înserându-se astfel într-o întreagă serie de raporturi existente între arta siriană şi arta romanică, cum sunt de exemplu coloanele înălţate la absidă în biserica Sfântul Simion din Antiohia, care se regăsesc în absidele bisericii din Cluny. Dar

deosebirile dintre biserica din Turmanin şi cea din Pontorson, care de altfel constituie un caz aparte, sunt foarte vizibile. Iar, pe de altă parte, diferitele stadii ale evoluţiei interne în tratarea maselor, în Normandia şi în alte regiuni din Occident, sunt prea manifeste pentru ca rolul căutării să fie eliminat de acela al copierii8.

Am vrea să scoatem în evidenţă, în cadrul acestei puternice vieţi a formelor, o forţă mai unitară şi mai captivantă decât simpla enumerare a unor particularităţi arheologice, acea logică care foloseşte circumstanţele de timp şi de loc şi care devine astfel viaţă istorică. Studiul efectelor ca interpretare a luminii şi a materiei, ca raport între zidul gol şi zidul decorat, ne va dezvălui totodată, prin intermediul diferitelor variante, autoritatea unui stil credincios marilor partiuri murale şi asizelor, chiar atunci când le ascunde sub profuziunea arcaturilor, care nici nu le ştirbesc nici nu le străpung, sau care, sub policromia apareiajelor, nu le afectează stabilitatea. Decoraţia însăşi devine astfel zid. Ea nu depăşeşte limita strictă impusă de necesitatea blocului monumental. Mişcările ei cele mai dezordonate sunt supuse unei discipline care-i interzice să umple biserica cu volute sau să se disperseze zgomotos în spaţiu. Relieful etajează în interiorul zidului, printr-o perspectivă de execuţie savant calculată, artificiile celei de a treia dimensiuni iar ornamentul, fiind funcţie de masa murală, pe rari o împodobeşte fără să o fărâmiţeze, este determinat de arhitectură atât în ceea ce priveşte amplasarea cât şi organizarea şi stilul lui. Anumite biserici, construite dintr-o materie moale şi uşor de cioplit, îngăduie bogăţia şi, mai târziu. chiar supraîncărcarea decorului, căutând efecte mai degrabă picturale decât H propriu-zis, plastice, ca jocurile de clarobscur sau de umbre simulate: aşa se întâmplă mai ales în ţinuturile din sud-vestul Franţei. Alte biserici, construite dintr-o materie mai rezistentă sau mai dură la cioplit, sunt sărăcăcioase şi aproape goale. Faţada bisericii din Aulnay este ghioşată de reliefuri. Saint-Paul d’Issoire se înalţă severă iar faţada ei pare nu un perete ei suprafaţa unui volum plin. Bisericile normande evită aproape complet figura în avantajul unui vocabular ornamental geometric, în timp ce ţinuturile Languedoc şi Burgundia învie cu violenţă visele şi pasiunile omului prin drama Evangheliei şi viziunea apocaliptică a Zilei de apoi. Dar sobrietatea şi luxurianţa au în toate cazurile, anumite efecte definite de masa murală. Analiza sculpturii, nu ca ansamblu de piese de muzeu ci ca parte organică dintr-un tot, va confirma această lege.

Atunci când nu i se supune, această artă se destramă şi aceleaşi semne de degenerescentă afectează şi stilul decorului şi elementele arhitecturii.

Biserica romanică. II.

„H. Focillon şi-a mai exprimat această părere în Vie ies Formes, Paris, 1934, tradusă sub titlul: The Life of „orms în An, New Haven (S.U.A.), 1942, şi New York, 1948.

2 Cu privire la complexitatea dezvoltării şi la discuţiile

e care poate să le stârnească, cf. sutra, p. 84, n. 9.

3 Să remarcăm totuşi că planul criptei Saint-Laurent din îrenoble, unde lobul „inferior" al cvadrilobului este des

arţit de celelalte printr-o travee, dovedeşte trecerea de a cvadrilob la planul treflat.

* 4 Pare foarte puţin probabil ca arhitecţii normanzi să fi roiectat construirea unei bolţi deasupra unei nave înainte e anii 1115 – 1120. După această dată, ei au folosit îneneral bolta cu nervuri, dar se găsesc câteva exemple de olţi în cruce în Anglia: vezi C. Lynam, The Nave of Inepstow Chtirch, Archeological Journal, 1905, p. 270.

5 Cu privire la originea alternanţei suporţilor, în priinţa căreia cele mai vechi exemple ne sunt oferite de ziserica Sfântul-Dimitrie din Salonic (secolul al V-lea), de izilica din Rusafa, în regiunea Edessa (înainte de secolul al VII-ka). de bisericile din Gemrode. (961) şi Santi-Fe-lice-e-Fortunato din Vicenza (985), vezi E. Mâle, Art alle-mand et art français du moyen aga, pp. 71 – 73. Vezi de asemenea E. Lambert, L'ancienne église du prieure de Lay-Saint-Christophe et l'alternance des supports dans les eglists de plan basilical, Bulletin monumental, 1942, pp. 225 – 253.

6 Trebuie să remarcăm că la etajul nartexului bisericii din Tournus, la nava bisericii Saint-Étienne din Nevers, în arta normandă, avem bolţi în sfert de cerc care au deasupra lor ziduri ce admit străpungeri şi rezistă de atâtea secole. După H. Masson, în studiul lui cu privire la biserica din Tournus, citat mai sus, era de ajuns să se trateze partea superioară a bisericii ca o navă unică şi să fie bine aşezată pe stâlpi.

7 După Enlart, Manuel, I, p. 228, nota, acest masiv dreptunghiular de plan barlong care serveşte drept socâu turnurilor din Auvergne, este continuarea unui dispozitiv carolingian, vizibil în desenul vechii biserici Saint-Riquier. (fig. 59). Dar la Saint-Riquier

turnurile-lanternă suprapuse sunt montate pe o bază inelară.

*8 Cu privire la acest tip de faţadă, vezi p. 88, n. 23.

III

De acum încolo se pot întrevedea variantele locale şi se poate încerca conturarea geografiei artei romanice în liniile sale generale. Ea se schiţa încă din capitolul de analiză tehnică, care însă nu se putea continua fără a face apel şi la datele concret sociale. Dar un asemenea Imblou, o asemenea panoramă a diversităţilor unui stil, n-are valoare pozitivă decât cu trei «undiţii: trebuie să se ţină seamă de aluviunile depuse pe ţinuturile romanice de-a lungul timpului începând cu sfârşitul secolului al X-lea, aluviuni a căror valoare şi durată nu BÂnt, pretutindeni aceleaşi; pe de altă parte, atunci când se foloseşte termenul convenţional de şcoli, trebuie să se evite considerarea lor fii nişte circumscripţii limitate de graniţele marilor state feudale; în sfârşit, în interiorul aces-Inr grupe, principiul filiaţiei explică genealo – ÎI n\n bisericilor şi precizează noţiunea de influenţă; am văzut această influenţă exercitându-se până departe şi răspândind datele esenţiale ale unui tip de biserică de-a lungul itine-rariilor pelerinajelor; ea se exercită totodată în medii bine definite, dintre care chiar cele mai omogene dau naştere la diferite curente. Normandia nu este aceeaşi la Caen sau la Ju-mieges. Arta burgundă izvorâtă la Vezelay nu este aceeaşi cu arta de la Cluny. Unitatea ţinutului Auvergne este mai compactă, dar bisericile din Velay formează un grup cu totul aparte. Sudul, mult timp credincios tradiţiei artei romanice timpurii, continuă sau reînvie mulurile cornişelor şi adeseori masa şi proporţiile templului antic. De asemenea orice localizare absolută este imposibilă: ţinuturile Poi-tou şi Saintonge îşi împrumută reciproc unele tipuri de biserici, iar ţinutul Limousin şi-a dat numele unei întregi categorii de clopotniţe care se regăsesc în valea Ronului. Localizarea capătă forţă atunci când se bazează, ca în cazul cupolelor din Aquítania, pe un dat geologic: fâşia formată din excelentele materiale de suprafaţă care se întinde de la Perigord la Angoumois, şi pe care Vidal de la Blache, pentru întâia dată, a descris-o jalonată de fortăreţe. Având aceste rezerve, trebuie să subliniem că această artă universală este o artă locală, şi în aceasta constă dublul principiu al măreţiei sale. Pretutindeni ea încearcă diferite variante în aplicarea regulilor sale dar chiar şi aceste variante tind spre o inteligibilitate din ce în ce mai mare, spre realizarea unui model sau a mai multor modele care

determină o imitare activă.

Marea Burgundie romanică este dublă şi chiar triplă dacă se ţine seamă de secolul al XI-lea, abundent în construcţii considerabile, cum sunt bisericile Saint-Benigne din Dijon, sau Saint-Philibert din Tournus, tip exemplar al artei romanice timpurii prin compoziţia şi decorarea arhitectonică a maselor, dar de o originalitate plină de îndrăzneală datorată bolţilor sale. pentru a nu mai vorbi de bisericile din Mâconnais și din ţinutul Châtillon-sur-Seine unde biserica Saint-Vorles îşi înalţă volumele sale solide şi severe, rupola, suporţii amortizaţi fără căpiţele, zidurile exterioare scandate de metrica arcadelor şi a benzilor. Influenţa bisericii Cluny II1, încă vizibilă în planul anumitor biserici burgunde, ajunsese până departe, mai ales în Germania şi în Elveţia. Pe de altă parte am văzut interesul pe care-l arătau constructorii burgunzi încă din secolul al XI-lea problemei iluminatului direct al navelor boltite. Se regăseşte acest interes în cele două mari grupuri de edificii construite în această regiune în cursul epocii următoare, una izvorâtă din Cluny III, cealaltă reprezentată de Vezelay.

Ar fi o mare greşeală să limităm întreaga experienţă romanică a epocii precedente la bazilica Sfântului Hugues2, precum și să legăm tot viitorul ei de acest edificiu. Dar urmele reduse care ni s-au mai păstrat, textele care ne informează cu privire la ea și mai ales bisericile fiice ale ei ne pot face să înţelegem uimirea contemporanilor. Prin dimensiunile uriaşe ale programului ea nu putea fi comparată decât cu biserica din Speyer de care se deosebea de altfel profund. Cinci nave, turnuri numeroase şi colosale, un dublu transept oriental nu erau datele ei cele mai caracteristice; ci noutatea bolţii în leagăn frânt deasupra unei nave luminoase, eleganta îndrăzneală a unei elevaţii cu trei etaje fără ranfortul tribunelor, compoziţia nobilă a pilaştrilor şi a colonetelor care amintesc de construcţiile antice, precum şi desenul galeriei sau amploarea diferitelor volume interioare asemănătoare cu nişte terme. Ve-zolay are o înfăţişare cu totul diferită.

Pe un promontoriu cu o înfăţişare mai aspră clocit peisajul uşor vălurit pe care se înălţa încă la începutul secolului al XII-lea metropola cluniacensă, biserica la Madeleine3, construită într-o comună de burghezi bătăioși, născută din pelerinaj, desfăşoară un program

«iemăsurat, dar conceput cu măreţie şi care, limitându-şi numărul etajelor la două, evită de la gajarea periculoasă a părţilor

înalte. Nimic nu intervine între arcadele cele mari şi ferestre, nici tribuna de la Saint-Étienne din Nevers nici galeria de la Cluny. Undeva deasupra o boltă în cruce, de tipul plat (care mai târziu a trebuit să fie susţinută de arcuri-butante), sprijinită pe nişte robuşti stâlpi compuşi. Un nartex cu trei nave se deschide spre cele trei nave ale bisericii iar etajul spre aceasta din urmă printr-o tribună consacrată cultului Sfântului Mihail şi a cărei boltă constituie cea mai veche experienţă de ogivă în Burgundia. La

Vezelay, ca şi la Cluny, în ciuda divergenţei de soluţii, dominantă este dubla preocupare pentru deschiderile luminoase şi acoperământul în piatră. Pe bună dreptate s-a scris că arhitectura burgundă era parcă nerăbdătoare să adopte formula romanică, tinzând să anticipeze soluţiile gotice. Bolta în ogivă care acoperă nava romanică a bisericii din Langres, corul gotic care o termină pe aceea de la Vezelay capătă în amândouă cazurile valoarea unei încheieri logice. Se defineşte astfel o artă care, fie pe modelul de la Cluny, fie pe acela de la

Vezelay, dar cu schimburi şi interferenţe care dovedesc supleţea filiaţiei, dă naştere în seco lui al XII-lea la numeroase monumente de prim ordin. Coloanele bandate de contraforţii absidiolelor şi amortizate de un relief superior, frumoşii pilaştri plaţi cu caneluri în genul ce lor antice, bandele orizontale care subliniază etajele sunt câteva dintre elementele caracteris tice, de origine cluniacensă, ale acestui minunat limbaj în piatră, completat de o plastică decorativă care prezintă exemple desăvârşite ale celor trei epoci ale sculpturii romanice, de la cele mai vechi capiteluri ale corului de la

Cluny, anterioare capitelurilor Artelor Liberale şi Muzicii, până la ultimul atelier de la Charlieu.

Bazilicile din Paray-le-Monial4, Saint-Lazare din Autun, Saint-Andoche din Saulieu, Notredame din Beaune, catedrala din Langres, Saint-Hilaire din Semur-en-Brionnais şi, în sfârşit, în Anglia, urmele stăreţiei cluniacense de la Saint-Pancrace din Lewes dovedesc importanţa filiaţiei bisericii Cluny5. Datele de la Vezelay reapar pe de altă parte la biserica Saint-Lazare din Avallon6 ca şi la cele din Pontaubert şi Anzy-le-Duc7.

Am insistat prea mult pe caracterele de construcţie specifice ţinutului Auvergne, mai ales sprijinirea pe sfertul de cerc a tribunelor, cele două etaje, iluminatul indirect pentru ca să mai trebuiască să mai

insistăm şi de acum încolo, dar trebuie să reamintim o constanţă stilistică care justifică destul de bine în privinţa acestei provincii noţiunea şi chiar termenul de şcoală. Ea păstrează trăsături arhaice, bolta în leagăn cu suprafeţe netede, stâlpii plaţi. După ce fusese unul din focarele rezistenţei celtice, unul din mediile în care au supravieţuit vechile tradiţii ale Galiei, amestecate cu aporturile invadatorilor, familiile senatoriale de acolo au dat oameni de merit latinităţii şi bisericii, regiunea devenind provincie romană şi, multe secole după căderea imperiului, amintirea acestuia se păstra în iconografie, alături de scene înfăţişând culesul viilor şi de personajul sacrificatorului. Încă din mijlocul secolului al X-lea, Étienne al II-lea adopta pentru catedrala sa partiul deambulatoriului cu capele reionante şi comanda relicvariul de aur înfăţişând-o pe Sfânta Fecioară, care avea să servească fără îndoială drept model pentru numeroase exemplare din lemn de acelaşi tip, reîntâlnite apoi în piatra timpanelor câtorva biserici din nord din cea de-a doua jumătate a secolului al XII-lea. Marea bazilică din Conques, în Rouergue, etajându-şi masele aus-li i p într-o singurătate calcinată de soare, Con-iues, cu timpanul său cu lintouri în formă de n, cu minunile tezaurului său, cu idolul Sfintei Foy, capododeră barbară, arată raporturile sh înse care leagă bisericile de pelerinaj de ar-I? hitectura din Auvergne. Caracterelor generale care o deosebesc pe aceasta din urmă li se adaugă particularităţile care dau ultimele inflexiuni originale acestei limbi monumentale: culoarea sumbră a materialelor vulcanice, piatră de Vol-vic şi arcoză, care prelungesc natura solului în structura bisericii. Adeseori arhitectul foloseşte diversitatea lor pentru a combina jocuri de apareiaje, ca la absida de la Notre-Dame-du-Port din Clermont sau la claustrul catedralei din Puy. Lintoul cu dublu rampant, numit şi lintou de Auvergne, a cărui limită de sus se îndoaie de o parte şi de alta, ne arată în tratarea figurilor care îl împodobesc unul din exemplele elementare ale conformismului arhitectural al culturii romanice. Arta din Auvergne imprimă cu putere regula unui stil în edificii de mare monotonie, ca bisericile Saint-Saturnin, Saint – nectaire, cea din Orcival, sau Saint-Julien din Brioude. Influenţa lor, ca aceea a oricărui grup omogen, se simte în regiunile limitrofe, de exemplu în Berry sau pe Valea Ronului, unde se ciocneşte cu o serie de elemente care au supravieţuit din arta romanică timpurie, combinându-se cu influenţa burgundă în biserica Saint-Martin-d'Ainay din Lyon8.

Dar la marginea ţinutului Auvergne, în Li-mousin sau Velay, în aceeaşi epocă apar formaţii ciudate de importanţă inegală. Clopotniţa din ţinutul Limousin9 nu este totuna cu turnul-lanternă din Auvergne: susţinută la parter de patru coloane robuste, ea îşi înalţă etajele succesiv pătrate şi octogonale retrase una faţă de cealaltă şi mascând trecerea de la pătrat la octogon prin nişte ornamente foarte ascuţite. Această clopotniţă se întâlneşte în ţinutul Limousin la Saint-Leonard şi la Uzerche; în Perigord la Bergerac; în Provence la Va-lence; în Velay la Puy. Arheologii au considerat rând pe rând drept prototip clopotniţele de la Brantome, de la biserica Saint-Martial şi de la catedrala din Limoges şi în sfârşit pe aceea de la Puy. În orice caz denumirea ei tradiţională (docher limousiri) ne arată mai degrabă locul unde putea fi întâlnită cel mai des decât locul de origine. Arhitectura din Velay prezintă un interes mai mare, nu atât prin răspândirea ei destul de limitată cât prin legăturile pe care le evocă cu un mediu îndepărtat şi fără de care ar fi imposibil să se explice caracterele ei distinctive. Emile Mâle10 a pus pentru prima oară în lumină raporturile dintre această clopotniţă şi Islamul, raporturi pe care profilul şi culoarea bisericii Notredame din Puy le scot uşor în evidenţă. Comparaţia arheologică este confirmată şi de faptul că acest pelerinaj creştin era foarte cunoscut în ţinuturile musulmane. Poate că va fi posibil la un moment dat să dovedim că arhitectul din Puy a văzut modelele, din care s-a inspirat categoric, în ţara lor de baştină şi pe pământul lor natal. Policromia asizelor n-ar fi de ajuns pentru a ne stârni atenţia căci ea ţine de sistemul de jocuri de apareiaj practicat de arhitecţi în Auvergne, dar nicăieri ea nu seamănă mai bine cu anumite construcţii musulmane. Arcul polilobat pe care-l regăsim pretutindeni are aici linia cea mai pură: el nu e ca în alte părţi rămăşiţa ajurată a unei compoziţii fleuronate ci un semicerc obţinut cu ajutorul compasului. Inscripţia cu caractere cufice care decorează porţile ar părea la prima vedere că aparţine şi ea fondului comun al acelor aporturi orientale larg răspândite care brăzdează oarecum tot Evul Mediu, dar frumuseţea şi regularitatea stilului trădează copia: ea aduce un fel de ates-l, me de provenienţă directă altor probe evidente ale influenţei islamice. În sfârşit decorul bisericii din Puy prezintă analogii importante şi precise cu decorul musulman. Dar relaţiile frânt în primul rând evidente în structură. Cupolele de la Puy nu sunt nici cupolele pe pandnntivi din Aquítania, cu care de altfel nu au nicio

legătură, nici cupolele înălţate pe careul atâtor transepte. Trompele lor formează nişe în boltă cu semicupolă savant construite

„Fff dar mai mult decorative decât funcţionale, conform unui tip răspândit în Spania Meridională şi chiar mai departe. În inima Occidentului, într-un loc extraordinar de frumos, împânzdt de blocuri eratice, biserica Notredame din Puy şi, la o scară mult mai modestă şi pe un alt program, oratoriul Saint-Michel d'Aiguille, al cărui nume îi arată şi aşezarea în vârful ascuţit al unei stânci, Saint-Michel, cu decorul lui de asize şi polilobi, instalează şi oarecum încrustează în proiectul romanic tehnica şi combinaţiile artei Islamului. Fenomenul este izolat dar cu atât mai surprinzător în cadrul acela geologic care-i compune un peisaj legendar.

În sud-estul acestor munţi, dincolo de Ce-vennes, regiunea mediteraneană oferă artei romanice din secolul al XII-lea unul din teritoriile cele mai omogene, şi anume Provence.11 Prin Ron, prin traficul sirian al portului Arles, legat de Beirut prin companii de navigaţie foarte vechi, acest ţinut avea deschidere spre Orient, de unde i-a venit noua credinţă, creştinismul din Asia şi chiar şi formele sale gnostice, creştinismul din Egipt răspândit prin sfinţi asceţi fondatori ai primelor sale mănăstiri. Faptul că fusese prima regiune romană din Galia, Provincia, şi că păstrase pe pământurile ei atâtea monumente ale vechii Rome determinase aici o tonalitate esenţial latină, colorată de eleganţa elenistică. Tradiţia s-a menţinut la sculptorii de morminte de la începutul Evului Mediu. Dar sarcofagul lui Izam, abatele mânăstirii Saint-Victor din Marsilia, înfăţişat cu chipul descoperit, de o asprime şi o măreţie sălbatică, în timp ce restul corpului cu excepţia picioarelor este ascuns sub piatră, trădează un talent mai rudimentar şi poate o influenţă a modelelor copte. În secolul al XI-lea, de cele două părţi ale Ronului, până în locurile mai retrase din micuţele văi laterale, în ţinuturile Drame şi Ardèche, Provence a primit şi a văzut înflorind arhitectura cu arcaturi şi benzi, mult timp practicată în aceste locuri, confirmată şi întărită de legăturile sale cu arta Lom-bardiei, vizibile de asemenea în iconografie. Dar arhitectura secolului al XII-lea şi-a adaptat aici un tratament deosebit, mai ales în compoziţia maselor şi în ceea ce priveşte echilibrul: nave înalte, slab luminate prin deschideri directe, adeseori chiar la punctul de pornire a bolţilor (Vaison), sprijinite de colaterale înalte, cu acoperişuri de cărămidă aşezate după tehnica romană pe extradosul bolţilor în leagăn. Imitarea modelelor

antice este remarcabilă în ceea ce priveşte mulurile, aşa încât cornişa unui arc de triumf sau a unui sanctuar se găseşte aproape neschimbată pe un zid de biserică; tot aşa o găsim şi în acele frumoase compoziţii de coloane care la bisericile Saint-Trophime din Arles şi Saint-Gilles-du-Gard desenează portice decorate cu statui şi înălţate pe socluri puternic ieşite în afară. Clădirile mai mici sunt dreptunghiulare şi compacte asemeni cellei dintr-un templu antic. În felul acesta se prezintă ochilor, între doi chiparoşi, izolată de lume prin vii şi măslini cultivaţi pe un podium de piatră roşcată, biserica Saint-Gabriel, singuratică şi aurie, cu portalul său de o fermecătoare puritate, un fronton triunghiular susţinut de pilaştri uşor ieşiţi în relief. Această roanviere a formelor clasice, care precede cu câteva secole Renaşterea italiană, nu este de altfel decât unul din modurile de manifestare a artei romanice, chiar şi în regiunea mediteraneană.

Sudul regiunii Languedoc nu este acelaşi lucru cu sudul provensal. Aici se întâlnesc mari Io căi care duc spre Santiago, coborând din nordul sau din centrul Franţei şi folosind trec Alorile şi depresiunile din Pirinei. Din ţinutul I, i>arei, trecând prin vestul Galiei, de la Saint-lYTntrin din Tours până la Compostela, biserici trmite jalonează aceste axe ale vieţii spirituale. l) \o introduc cu vigoare ţinutul Languedoc în viaţa multilaterală a Occidentului. Ele răspândesc în cele două sensuri programul şi tipul bazilicii de pelerinaj. Ele unesc Aquítania cu Spania, ai cărei munţi nu o izolează; despărţiţi prin creste, versanţii sunt legaţi între ei prin văi şi prin defileuri înalte. S-a văzut ce bloc compact formează Catalonia, până în ţinutul Herault, în istoria artei romanice timpurii. Încă de la sfârşitul secolului al XI-lea influenţa abaţiei Cluny se face puternic simţită de cele două părţi ale Pirineilor până în îndepărtata Galicia. Micuţelor biserici asturiene bandate cu contra-forţi canelaţi, surori mai mici ale bisericii Germigny-des-Prés, fundaţiilor regilor de Oviedo, le urmează abaţii şi bazilici importante, dominate de Compostela, punct final al pelerinajelor. Programul, planul, compoziţia de ansamblu, în sfârşit, într-o măsură care trebuie dozată şi interpretată, decorul monumental arată strânsele legături care unesc Santiago cu biserica Saint-Sernin. Am arătat caracteristicile acesteia din urmă dar trebuie să ţi-o reprezinţi sub cerul acela albastru, în materia roză a cărămizilor, etalându-şi în lăţime numeroasele capele, deasupra cărora se arată înaltul turn, cu fragmentele de zid puternic conturate şi etajele de goluri, care vor

servi drept model numeroaselor clopotniţe din comitatul Toulouse. Dar geniul ţinutului Languedoc este definit în toată măreţia lui mai curând de plastică decât de arhitectură, care de altfel datorează numeroase trăsături regiunilor Auvergne şi Proven-ce precum şi rămăşiţelor artei romanice timpurii.

În vecinătatea Languedoc-ului şi prin numeroase drumuri legate de el, ţinuturile Perigord, Gasconia şi mai sus Saintonge şi Poitou sunt total deosebite de acesta în privinţa arhitecturii. De la Cahors până la Angoulême, bisericile acvitane cu cupolă desenează pe cerul Galiei un profil oriental. Volumele interioare de sub aceste vaste calote de piatră între pereţi decoraţi cu arcaturi sunt interpretate cu forţă şi o sobrietate remarcabile. Planul cupolei în cruce se întinde aici pe întreg acoperământul, ca şi la Puy, dar cu însemnate deosebiri de structură care nu îngăduie ca aceste două ţinuturi să fie clasificate în acelaşi grup. Cupolele acvitane nu sunt însă nici bizantine: ele sunt construite din piatră şi nu din cărămidă iar pandantivii lor sunt înălţaţi pe un strat de pietre. Într-o regiune unde tipul de navă unică este foarte frecvent12, acest mod de acoperământ, experimentat şi sub alte forme, fie în edificiile cu plan circular sau concentrat, fie la careul transeptului, era singurul care putea să îngăduie acoperirea unor spaţii vaste. Geologia 13, pe de altă parte, explică repartiţia acestor biserici pe o bandă de materiale de suprafaţă care ocupă exact teritoriul dar nu dezvăluie şi secretul originii lor. Oare ar trebui să introducem în această genealogie, pe lângă un model oriental necunoscut, şi acea arhitectură populară locală a colibelor rotunde, acoperite de cupole grosolane, analoge acelor cabanne semnalate de Bertaux în Italia de Sud? Această trăsătură nu trebuie neglijată. Ea arată practica veche a unei structuri, în măsura în care se poate stabili o dată pentru aceste mici monumente. Dar cupolele bisericilor rustice, care se plasează între ele şi cupolele monumentale, sunt probabil nişte copii ale acestora din urmă. Care a fost prototipul? S-au evocat în acest sens trei monumente: biserica Saint-l'Yont din Perigueux14, copiată ca şi San-Marco (Un Veneţia după biserica Sfinţilor Apostoli de la Constantinopole, catedrala din Cahors 15 şi, lot la Perigueux, biserica Saint-Étienne-en-la-Cite16. În afara faptului că biserica Saint-l'Yont, restaurată, nu-şi are locul în cadrul analizei noastre, este aproape sigur că a fost ((instruită după incendiul din 1120. Catedrala ti în Cahors a fost sfinţită în 1119. Dar oare este vorba despre sfinţirea sanctuarului

sau a înlirgii biserici? Oricum Cahors a avut o filiaţie importantă în bisericile cu cupolă prevăzute «cu cor cu capele reionante fără deambulatoriu:

bisericile din Souillac, Solignac, Saint-Pierre din Angoulême şi Saint-Caprais din Agen. În ceea ce priveşte biserica Saint-Étienne din Peri-gueux (cel puţin după cupola cea mai veche) ea a putut servi drept model bisericii Saint-Avit-Senieur, dinainte de 1117. Ea ar fi deci originea acestui grup de biserici din care mai fac parte biserica din Cognac şi vechea fundaţie a lui Robert d'Arbrissel din Fontevrault, devenit mormântul dinastic al Plantageneţilor, o navă măreaţă cu patru cupole.

Regăsim trăsăturile obişnuite ale bolţii romanice în bisericile din Poitou şi Saintonge, al căror tip s-a răspândit în Gasconia pe ţărmurile Girondei. Am văzut originalitatea echilibrului bisericilor din Poitou, dat de navele laterale, stâlpul detaşat cvadrilob, compoziţia arcadelor mari şi mici pe faţadele-pinioni, strânse între turnuri-lanternă cu fleşe imbricate, montate pe stâlpi fasciculaţi v. La absidă, capelele sunt încununate de un fel de taluz continuu de zidărie şi adeseori asizele inferioare sunt străpunse de goluri aproape de sol. Dar nici caracterele generale şi nici indiciile secundare nu exprimă puterea, culoarea şi varietatea unei arte care a crescut pe un pământ bogat în monumente galo-romane, de care trebuie să se ţină seama, ca în Auvergne, şi a căror măreţie a lăsat urme, ca, de exemplu, la Saintes: de aici, poate, acest gust pentru frumoasele coloane ale faţadei, care îşi păstrează proporţiile şi un galb antic. Un oraş ca Poi-tiers, începând cu templul Saint-Jean şi hipogeul lui Mallebaude şi terminând cu biserica Saint-Hilaire, rezumă întreaga istorie a Evului Mediu timpuriu, de-a lungul epocii merovin-giene, când i-a adăpostit pe Radegonde şi Fortuna, până în amurgul secolului al XI-lea care a lăsat aici urme puternice 18. În întreaga regiune operele mari de artă romanică sunt numeroase: în afară de admirabilele biserici din Poitiers, cele din Airvault, Chauvigny, Parthe-nay, Saint-Jouin şi Saint-Savin cu boltă în leagăn continuu decorată de o epopee de picturi. Regiunile Charente şi Vendée nuanţează cu trăsături specifice compoziţia maselor şi plastica: Sainte-Marie-desdames şi Sainte-Eutrope din Saintes, mai departe bisericile din Aulnay, Chiteauneuf, Perignac, Pont-l'Abbé, Corme-Royale, Foussais precum şi multe altele demonstrează ştiinţa şi abundenţa progresivă a decorului în care rolul jucat de conţii de

Poi-liers în cruciada Spaniei explică intervenţia unor elemente arabe asociate cu o regulă arhitectonică ale cărei efecte sunt remarcabile, mai ales în tratarea arhivoltelor w. Arta din sud-vest ca şi arta din Auvergne a depăşit limitele acestor regiuni: o întâlnim, de exemplu, intactă şi completă până în ţinutul Berry20. Teme pur geometrice, ca liniile frânte, se regăsesc atât în decoraţia lor cât şi în cea a bisericilor din nord, mai ales în Normandia şi în Île-de-France. Ele aparţin fondului comun al acestor regiuni, dar dacă sunt preponderente şi, dacă se poate spune aşa, în stare pură în aceste două ţinuturi din urmă, în Saintonge şi Poitou ele slujesc prin Tre' altele la alcătuirea unor ciudate combinaţii de figuri. Nicio artă n-a tratat poate mai îndrăzneţ forma umană pentru a o supune cadrului monumental şi în acelaşi timp nicio artă din secolul al XII-lea nu i-a respectat mai bine armonia şi proporţiile în anumite porţiuni, ca aceea a statuilor suspendate de zid. În sfârşit aici se poate urmări pe cel mai mare număr de exemple felul în care sculptura romnnică devine propriu-zis barocă prin neglilnrpa funcţiilor, prin luxurianţă şi efecte pitoreşti.

NOT/L Biserica romanică. III

Biserica Saint-Pierre-le-Vieux, terminată de sfântul Odón îi «finţită în 991, a fost mărită de sfântul Odiâon. După

1 >» hio, I, p. 273, această biserică a fost dărâmată pentru a

Ure loc bazilicii sfântului Hugues. După Virey, Congres du tilllnaire de Cluny, 191C, şi Congres archéologique du Moulins et Nevers, 1913, urme ale ei se mai pot vedea într-un plan care datează din secolul al XVII-lea. După Mettler, Die zweite Kirche în Cluny... Zeitschrift für Geschjente der Architektur, 1909, biserica abaţială din Mirsau, construită după introducerea cutumelor cluniacense, ar fi reprodus edificiul bisericii Saint-Pierre-le-Vieux şi ar fi dat naştere unui întreg grup de biserici, din care face pane mai ales biserica din Paulinze la Vezi E. Mâle, Art et artistes du moyen âge, p. 167. Am menţionat mai sus, p. 87, n. 19, descrierea făcută în Cutuma de Farfa şi primele rezultate ale săpăturilor lui Conant. Trebuie să adăugăm că la bisericile din Romainmotier, Saint-Fortunat din Charlieu şi Anzy-le-Duc, corul aminteşte de planul „benedictin" al bisericii Cluny îi colateralele navei prelungite, prin intermediul transeptului, de navele laterale ale sanctuarului. Cu privire la Cluny II, vezi K.J. Conant, Bene-dictine Contrilmtion to the Mediaeval Church Architecture, Latrobe, 1950, şi L. Grodecki, Le „transept bas" dans le premier art

roman et le probleme de Cluny, A Cluny Congres scientifique, 9 – 11 iulie 1949, Dijon, 1950. (Vezi supra, p. S7 n. 19).

2 în afară de Congres du millenaire de Cluny, vezi mo negrafia lui J... Virey, Paris, 1927; C. Oursel, L'art roman de Bourgogne, p. 57 şi urm.; K. Conant, La chapelle Saint)

Gabriel a Cluny, Bulletin monumental, 1928; Les fouilles.

de Cluny, ibid., 1929. Lucrările de construcţie a bisericii

Cluny III au început în 1088; în 1096 a avut loc o primă; sfinţire, făcută de Urban al II-lea; urmează o a doua sfinţire, făcută de Pedro, episcop de Pamplona, mort în 1115, la o dată nedeterminată; sigur este că înainte de 1125 nava; era terminată. * Cel mai important articol pe această temă

este la ora actuală articolul lui K.J. Conant, The third!

Church at Cluny, Mediaeval Studies în Memory of A.K.I

Porter, Cambridge (S.U.A.), 1939, II, pp. 327 – 357.

3 După Oursel, Art roman de Bourgogne, p. 116, şi 5

Poree, Vezelay, p. 14, abatele Artaud (1096 – 1106) ar fi:

construit o mare parte din biserică, sfinţită în 1104 şi terminată în jurul anului 1110; incendiul oraşului din

1120 n-ar fi avut consecinţe în istoria monumentului;

„Ecclesia peregrinorum", considerată conform tradiţiei ca nartexul bisericii, a fost sfinţită în 1132. După Lasteyrie, Architecture religieuse à l'époque romane, p. 425 şi după

Vallery-Radot, Églises romanes, p. 89, nava ar fi fost reconstruită după incendiu, fapt care ar putea fi confirmat; de diferenţele de stil dintre anumite capiteluri ale vechii i nave, fo' osite la cele două travee de lângă transept, şi jj capitelurile de la celelalte travee. După F. Salet, La Madţ leine de Vezelay et ses dates de construction, Bulletin mo numental, 1936, biserica din secolul al Xâlea era ed Ticiul sfinţit în 878 şi refăcut ulterior. Afluenţa de pelerini, foarte mare începând din anul 1C5C, l-a determinat pe abatele

Artaud să înceapă construirea unei biserici vaste, al cărei cor şi transept au fost sfinţite în anul 1104. Lucrările au fost întrerupte de moartea lui Artaud în 1106. Incendiul din 1120 a distrus doar vechea navă carolingiană acoperită de şarpantă. Abatele Renaud de Semur, „reparator monas-terii", ar fi dărâmat complet nava arsă şi ar fi reconstruit ti. n-a actuală, terminată între 1135 şi 1140, nartexul (care nu este acea „ecclesia peregrinorum", cum spune tradiţia) fiind

terminat în jurul anului 1150: sfinţirea capelei Saint-Michel, din tribuna orientală a nartexului, se plasează între 1145 şi 1151; ogiva bolţii datează din aceeaşi perioadă... Oi privire la Vezelay, vezi lucrarea mai recentă a lui I. Salet, La Madeleine de Vezelay, Melun, 1948.

A Vezi J. Virey, Paray-le-Monial et les églises du Brion-tiais, Paris, 1926. Corul fusese desigur construit înainte de 1 109.

5 Vezi Vallery-Radot, Églises romanes, p. S0 şi urm.

6 Vezi de Trunchis, Congres archéologiqiie d'Avallon, 1907.

Planul corului bisericii din Anzy-le-Duc, cu navele sale l. uerale care prelungesc colateralele navei, a fost mult timp iniisiderat unic în Burgundia, dar Vallery-Radot, Les anauzics des églises Saint-Fortunat de Charlieu et d'Anzy-le

Puc, Bulletin monumental, 1929, a demonstrat că era aproape identic cu cel al bisericii Saint-Fortunat şi că, de l. ipt, atât unul cât şi celălalt derivau din biserica Cluny II.

(Mstă observaţie ne face să avem oarecare rezerve cu privire la anumite aspecte ale teoriei „martiniene" a lui i ursei. Se poate admite că tipul bisericii de la Vezelay p. \r ţine diocezei de Autun şi că a apărut pentru prima n-a în acest oraş, la abaţia Sâint-Martin, de care depin – MU bisericile din Anzy-le Duc, Bragny-en-Charolais şi unl-Martin din Avallon. Dar oare trebuie căutată originea i în antagonismul dintre episcopul Norgaud şi cei de luny? în orice caz, Renaud de Semur, „reparator" al binrii din Vezelay, era nepotul sfântului Hugues şi a fost mormântat la Cluny. * J. Hubert, L'art preroman, Paris, <H, a demonstrat că biserica abaţială Saint-Martin din mm nu a fost reconstruită în timpul perioadei romanice dt vechea bazilică merovingiană încă mai există în i-ul al XVIII-lea. Aceste fapte distrug complet teoria i irtiniană".

— Ve/i J. Valiery-Radot, Za limite meridionale de l'école >imr i/r Hourgogne, Bulletin monumental, 1936, pp. 273

11 Vezi R. Tage. Le docher lutin monumental, 1907; p. 143.

limousin à l'époque romane, Vallery-Radot, Églises Roma

10 E. Mâle, Les influences arabes dans l'art roman, Revue des Deux Mondes, 1923; La mosquee de Cordoue et les iglises d'Auvergne et du Velay, Revue de l'art ancien et moderne, 1911, şi Art et artistes du moyen âge, p. 81. Lucrarea recentă a lui A. Fikry, L'art roman du Puy et les influences islamiques, Paris, 1934, aduce numeroase elemente noi în privinţa acestei probleme.

*11 Vallery-Radot, Le domaine de l'école romane de provence, Bulletin monumental, 1945, pp. 5 – 63.

12 E. Lefevre-Pontalis, L'école de Perigord nexiste pas, Bulletin monumental, 1923.

13 Vidal de La Blache, Principes de geographie humaine, p. 163.

14 F. de Verneilh, L'architecture byzantine en France, Paris, 1851, şi Les influences byzantines, lettre a M. Vitet, Paris, 1855, Cf. Marcel Aubert, Notice sur Saint-Front, Con gres archéologique de Perigueux, 1927.

15 K. Rey, La cathedrale de Cahors et les origines de l'architecture a coupoles d'Aquitaine, Paris, 1929.

16 Marquis de Fayolle, Notice sur Saint-Étienne, Congres archéologique de Perigueux, 1927, şi Vallery-Radot, Églises romanes, p. 123.

17 În afară de biserica Notredame-la-Grande, „fleşele conice cu imbricaţii se regăsesc la biserica din Montierneuf şi la Saint-Nicolas din Civray, precum şi la turnuleţele de scară ale bisericilor Saint-Pierre din Chauvigny şi Notredame din Lusignan". A. de la Bouraliere, Guide arebeologique du Congres de Poitiers, 1903, p. 27. Ele sunt frecvente de asemenea în ţinuturile Angoumois şi Perigord.

18 La Poitiers, perioada de activitate intensă se plasează, ca şi în multe alte regiuni, la sfârşitul secolului al XI-lea.

Biserica Saint-Jean din Montierneuf a fost sfinţită în 1096

de Urban al II-lea, Sainte-Radegonde în 1099; cam în aceeaşi perioadă s-a reluat construirea bisericii Saint-Hilairele-Grand.

*19 Vezi C. Daras, L'orientalisme dans l'art roman en Angoumois, Bulletin et Mémoires de la Société Archéologique et Historique de la Charente, 1937; P. Heliot, Les portails polylobes de VAquitaine et des regions limitrophes, Bulletin monumental.

20 În sud-vestul ţinutului Berry, adeseori chiar la bisericile cu o singură navă, faţadele au la parter trei goluri, dintre care două sunt uşi false, compoziţie caracteristică H

pentru regiunile Poitou şi Saintonge. Acesta este, de exemplu, cazul bisericii Saint-Genes din Chiteaumeillant, sau al celor din La Berthenoux, Fontgombault, Selles-sur-Cher. În plus, se poate întâmpla ca partea inferioară a contraforţilor de faţadă să aibă forma de semicoloană (Chouday, Fontgom-bault, Paulnay). Vezi Crozet, L'art roman en Berry, p. 148. l mart, Manuel, I. p. 227, dă şi alte exemple

pentru a ilustra influenţa artei din Poitou. Se mai poate adăuga faţada spaniolă a bisericii din Zangiieza.

IV

Acestea sunt focarele esenţiale. Dar domeniul UÂndirii romanice se întinde mai departe în zona septentrională şi în zona mediteraneană. În IVanţa ţinuturile situate la nordul Loarei şi în est sunt romanice prin concepţia maselor şi a efectelor mai mult decât prin acoperământ, care i amâne de multe ori şi pentru mult timp credincios şarpantei, înlocuită în Normandia de timpuriu de ogivă. Se poate spune, şi faptul este doar aparent paradoxal, că arhitectura romanică a acestor regiuni se caracterizează tocmai prin folosirea acestui element nou, deoarece el începe să respecte economia generală a clădirii pe care, ce-i drept, o va transforma în iirând în mod fundamental. Nu trebuie uitat l. ipiui că prima aplicare şi primele progrese; ilr ogivei au loc într-o perioadă care se întinde de la 1093 (Durham) la 1144, sfinţirea corului r! e la Saint-Dénis, adică în epoca de aur a artei romanice, căreia îi aparţin, din multe puncte die vedere, şi alte mari catedrale din a doua jumătate a secolului al XII-lea. Şcoala nor-iniindă ia parte activă, încă de la începuturile MMIP, la istoria sistemului ogival, dar numai arhitectul de pe domeniul regal a făcut din ea „M stil. În felul acesta pura succesiune nu este ajuns pentru a explica schimbarea formelor, olul al XI-lea prezintă aproape sincronic în I Mitul tuturor resurselor din care a trăit i.il Mediu. Ele se dezvoltă însă în mişcări

Normandia, a cărei fermitate precoce în definirea unei mari arhitecturi am văzut-o, păstrează datele principale dar cu unele modificări şi aporturi noi. Străvechiul ţinut de dulgheri nu ignora arta bolţilor în piatră, cel puţin în ceea ce priveşte unele părţi ale edificiului. Poate că Saint-Étienne din Caen avea bolţile în cruce înălţate deasupra corului, ca bisericile La Trinite şi Saint-Nicolas. Dar tehnica nouă a ogivei avea să înlocuiască în scurtă vreme sistemele anterioare cu armătura cu şase ramuri la nava catedralei Saint-Étienne iar la cea a bisericii La Trinite cu combinaţia numită „falsă sexpartită”, necomportând decât patru bolţare pe o încrucişare de ogivă, cu un dublu suplimentar extradosat cu un diafragm. Încă din prima treime a secolului al XII-lea, ogiva se răspândise în Normandia 1, desigur prin influenţa cuceririi Angliei, unde fusese folosită de constructori nu numai la Durham dar şi la transeptul catedralei din Winchester (1110)

şi la navele laterale de la Peterborough (către 1120). Tratarea părţilor înalte se îmbogăţea cu acea frumoasă şi ingenioasă compoziţie de ferestre cuprinzând două perechi de două goluri de fereastră inegale, distribuite de o parte şi de alta a arcului dublou suplimentar, un fel de portic aerian în faţa galeriei de circulaţie: în felul acesta trifoiul se află suprapus pe tribună iar deschiderile sale coincid cu ferestrele superioare. În acelaşi timp îşi făcea apariţia capitelul cu ornamente în relief iar stilul decorului geometric dobândea mai multă rigoare. Aria de răspândire a şcolii normande este foarte îtinsă. Ea acoperă nu numai Île-de-France dar pătrunde până în Champagne 2. Încă din timpul cuceririi ea se extinsese şi în Anglia 3, unde au fost înălţate biserici vaste cu tribune şi suporţi alternaţi, dominaţi la careul transeptului de clopotniţe uriaşe şi ale căror faţade armonice, extinse în lăţime, se înscriu între două turnuri; dar faţada de la Lincoln, străpunsă de nişe şi arcade, este aşezată 150

ca un ecran uriaş în faţa corpului edificiului4. Ea îi impune planul cu abside orientate, Ia Westminster, Lincoln, Durham, şi totodată deambulatoriul cu capele reionante la Winchester (1079), Worchester (1084) şi Nordwich (1096). Decorul geometric cu căpriori şi linii frânte le îmbracă până în vârful coloanelor masive. Trebuie studiat dacă arta saxonă a adăugat ceva din propriile ei resurse unei forţe atât de compacte, atât de categoric definite, favorizată în expansiunea ei de politica regilor normanzi. Saxonii cunoşteau vastele programe şi chiar partiurile romanice, după cum o dovedeşte planul vechii abaţii de la Westminster; sub Edward Confesorul, autoritatea zidurilor goale, grosimea suporţilor, dimensiunile turnurilor sunt elementele durabile ale unui stil; ştiinţa marilor şarpante a lăsat parcă o ultimă mărturie în decoraţiile murale de la Earl’s Barton 5. Bazilicile normande care se înalţă în ţinutul cucerit şi care, mai curând decât în alte părţi, devin gotice prin bolta de ogivă lasă pe nedrept în umbră urmele acestei vechi sculpturi. Arhitectura cea nouă trece în Irlanda unde se juxtapune şi se asociază cu formele tradiţionale ale vechii comunităţi creştine celtice şi anume bolta de piatră în carenă de barcă răshimată. Monumente compozite, în care fiecare griHTaţie pare să-şi fi lăsat urma odată cu nmintirea unor călătorii îndepărtate, stau alaiuri de acele high-crosses, împodobite cu relie-l’uii, şi de vechile turnuri, foarte zvelte, foarte limite, asemănătoare unor trunchiuri pietrifinile\ în acele peisagii solitare. De asemenea în Nrmidinavia. bisericile din

Bergen şi Stavanger I, II Transeptul bisericii din Trondihem (1161) Nint anglo-normande 6 în timp ce unele biserici fie lemn, ca acelea de la Borgund şi Fatcht, avoefi. mai ales prin decorul lor nors, o teh-ttli fi veche7. Iar catedrala din Lund (Suedia, 114!)), este legată mai degrabă de Germania.

Legăturile care unesc Anglia şi Normandia ilr> ţinutul Flandrei şi regiunile învecinate, nu explică toate aspectele artei monumentale care se dezvoltă în această regiune în secolele al XI-lea şi al XII-lea. În această mare zonă septentrională care se întinde de la Valea inferioară a Senei până în ţinuturile de pe Meuse şi Rin ea are fizionomia ei istorică, modelată de energia unei activităţi industriale şi comerciale, menţinută şi îmbogăţită de acele oraşe solide care fac comerţ până departe, de abaţiile ei puternice şi vechi. Se folosesc aici materiale speciale, gresia gălbuie în care sunt modelate motoanele de la Saint-Vincent din Soignies şi Braine-le-Comte sau piatra albastră de la Tour-nais. Ca şi arta orfevrilor de pe Meuse şi a sculptorilor de cristelniţe, arhitectura din această regiune, situată între exemplele normande şi tradiţia imperiului, păstrează o mare supleţă. A avut de timpuriu fundaţii importante după cum o dovedesc părţile cele mai vechi ale bisericii de la Soignies: corul dreptunghiular şi transeptul prevăzut cu capele pătrate sunt construite poate încă de la începutul secolului al XI-lea. Terminarea navei datează de la mijlocul secolului al XII-lea. Nava, cu arcadele ei robuste care dau spre navele laterale cu boltă în cruce, cu tribunele ale căror goluri se sprijină pe stâlpi dreptunghiulari având în vârf o impostă, ne duce cu gândul la unele tipuri septentrionale ca cele din Gern-rode şi Vignory; prin stâlpii cilindrici care alternează cu stâlpi compuşi terminaţi cu un taluz poate fi comparată cu biserica din Jumieges 8. Dar cam în aceeaşi epocă, pe şantierele de la Tournais, se înălţa o masă normandă, renană şi gotică totodată, care avea să domine un orizont mult mai întins şi un întreg grup de biserici franceze, prin planul transeptului şi prin sistemul turnurilor. Dacă n-am lua în considerare decât absidele cu nervuri viguroase ale navelor laterale rotunjite, s-ar putea crede că ele datează de la începutul secolului al XII-lea. Dar nava acoperită în şarpantă nu era încă terminată în 1140. Cele patru etaje, după un partiu schiţat în Anglia la Tewkesbury9, sunt încă retrase unele faţă de celelalte şi se îndepărtează uşor de la bază spre vârf. Demne de remarcat sunt şi aşezarea şi dimensiunile turnurilor. La încrucişarea navei şi a

transeptu-lui, un turn-clopotniţă, uriaş, pătrat, în vârf cu o fleşă octogonală pare nu că se ridică în aer ci că apasă pe biserica care-l poartă fără să cedeze. La extremitatea fiecărui braţ al transeptului se înalţă două clopotniţe al căror vârf este mai înalt decât cel al turnului. Fiecare dintre părţi este o compoziţie arhitecturală în sine, fiecare extremitate a transeptului este o vastă absidă, încadrată de turnuri. Şi mai surprinzător este raportul care le uneşte. Cele patru clopotniţe secundare, a căror înălţime şi volum sunt foarte mari, par să apese pe masa turnului-lanternă, peste care, la orice oră din zi, aruncă una sau cealaltă umbra colosală. Poate că biserica Cluny, deşi altfel aşezată, avea un partiu analog. Elanul catedralelor gotice, inspirate, ca Laon sau Chartres, din Tour-nais, determină forme mai ascuţite şi mai zvelte. Arta de pe Rin, în combinaţiile ei lipsite de măsură, nu are această putere de lansare.

Ea este la fel de compactă în spaţiu ca şi în timp. Între arta carolingiană, arta ottoniană şi tir ta romanică din Germania nu există posibilitate de continuitate. Studiul planurilor şi al maselor ne arată legătura Germaniei cu solu-liile carolingiene, mai ales în aşezarea turnurilor şi în absidele duble ale bisericii Sankt-Kmmeran şi ale catedralei din Regensburg, la Augsburg, la Bamberg şi mai ales în Renania, în Speyer, Mainz, Worms şi Trier. De altfel nu trebuie uitat faptul că în ciuda caracterului lor discontinuu, o serie de căutări importante privind arta construcţiei s-au succedat în ţinuturile de pe Rin, cu bolţile în cruce plasate dea-Mupra navei imense de la Speyer de către arhitectul lui Henric al IV-lea (1082 – 1106), cu («le de la Mainz (înainte de 1137) şi cu cele concepute pe plan barlong, de la Maria-Laach. Dar măreţia artei germane stă în frumuseţea volumelor şi în amploarea programelor şi nu atât în soluţiile constructive. Galeriile de arcuitură şi desigur capitelurile cubice (ca planul triconc. de la Sfânta Maria din Capitol de la Köln reluate mai târziu la bisericile Sfinţii Apostoli şi Gross Sankt Martin din acelaşi oraş ca şi la Sankt Quirin din Neuss) sunt aporturi lombarde. În Alsacia, sub şapa exterioară a arcaturilor şi a benzilor, sub bolţile cu nervuri de ogivă, biserica din Mur-bach (1155 – 1175), înrudită cu cele din Romain-motier, Rosheim, Lautenbach, păstrează absida plată, aşezarea turnurilor deasupra braţelor transeptului, ca la Cluny, şi mai ales dublul etaj de ferestre de la Limburg. Corul l-a inspirat pe cel al catedralei de la Worms, care îi este cu puţin posterior 10. Astfel, în

pragul artei gotice, formulele vechi ale Occidentului supravieţuiesc în privinţa planurilor, a străpungerilor şi mai ales a ordinii maselor.

Capitelurile cubice 11 se întâlnesc nu numai în centrul Germaniei dar şi în alte regiuni din Europa centrală şi chiar în Normandia. Emisfera răsturnată, cioplită în patru feţe dreptunghiulare, nu are caracterul organic al capitelurilor ieşite din stilul corintic, ale cărui părţi desemnează clar funcţiile, coleretele, volutele de unghi, medalioanele centrale, şi determină repartiţia decorului. Nu se mai poate admite de acum încolo că talentul dulgherilor din Nord a scos dintr-un butuc de lemn forma capitelului cubic, deşi este adevărat că arta germanică îi datorează în mare parte puterea, uscăciunea şi monotonia ei, şi că această formă nu aparţine aceluiaşi ordin ca acelea asupra cărora s-a exercitat de preferinţă geniul Occidentului, în Germania ca şi în Italia arhitectura romanică evoluează foarte încet. Arta gotică n-a fost aici decât o artă de import şi târzie.

Aceasta este perspectiva geografică în cadrul căreia trebuie situate monumentele. În Burgundia şi la sud de Loara, constructorii francezi lucrează la o mare varietate de forme noi sau deja elaborate în secolul al XI-lea şi care, încă din această epocă, se deosebeau net de arta romanică timpurie şi de arta imperială; la Nord, în aria aglonormandă, este curând adoptată ogiva deasupra unor nave de tipul Jumieges sau Caen în timp ce în Germania se continuă cu măreţie o tradiţie care se schimbă puţin şi se deschide foarte târziu expansiunii bolţii cu nervuri. Ce se întâmplă însă în ţările mediteraneene? Occidentul le datorează numeroase experienţe. Ele au fost intermediare ale influenţelor orientale pe care le-au cunoscut înaintea altor ţări. Spania a creat partea astuciană, arta mozarabă şi formele catalane ale ulei romanice timpurii. Lombardia a jucat rolul de iniţiatoare în tratarea arcaturilor şi a benzilor şi chiar dacă a rămas mult timp credincioasă acoperământului în şarpantă cuprinde lotodată şi ogive foarte vechi. În sud Italia este lut atât de activă. Sub Desiderius, Montecasino este în secolul al XI-lea unul din centrele iâcştinătăţii12. În legătură cu biserica distrusă mi mai avem decât o descriere a lui Leone!” Ostia şi desenele de la San Gallo: ar fi de ajuns pentru a ne întreba dacă nu a exercitat „oarecare influenţă asupra bisericii de la (luny construită de sfântul Hugues. Ce produc însă în secolul al XII-lea aceste vechi teritorii fecunde? Ce mai născoceşte această Spanie pe

jumătate arabă sau Italia prinsă între Veneţ. ia bizantină şi uimitorul complex sicilian? Co căi mai urmează ele? Şi în ce măsură aparţin Occidentului? Poziţia lor istorică nu este mveaşi: Spania este ţinutul unei cruciade, cai Orientul Latin; datele istoriei şi culturii italiene sunt cu totul altele.

Trebuie să ţinem seamă în primul rând de importanţa marilor tradiţii. Niciodată nu s-a în lat aici complet amintirea arhitecturii antice.

I este de ajuns să spunem că toscanii rămân ilincioşi planului bazilical. În realitate delicatul lor talent linear se mulţumeşte cu volume foarte simple şi foarte vechi care pot fi comparate cu bazilicile latinilor. Dincolo de Alpi, sinteza între părţi este un fapt dobândit de mult timp, capela de botez şi clopotniţa sunt încorporate în clădire, planul dreptunghiular şi planul central s-au unit pentru a da naştere absidelor cu capele radiante şi frumoaselor compoziţii cu abside etajate. Toscana păstrează Campanila şi baptisteriul izolat unul de celălalt; în întreaga Italie, capelele în coleretă pe un deambulatoriu sunt foarte rare. Meşterii de aici ţin mai puţin la prelucrarea maselor decât a suprafeţelor. Ei împodobesc zidurile şi acoperă faţadele cu placaje policrome, ca la Badia de Fiesole şi San Miniato al Monte, trăsătură profund străină Occidentului care întotdeauna şi-a mărturisit nobila lui zidărie. Adeseori templul supravieţuieşte în biserică. La Roma, la mijlocul secolului al XII-lea, Santa Maria di Trastevere (1040 – 1148) ne arată coloane cu capiteluri ionice purtând arhitrava, sub un plafon cu lambriuri şi pe o podea de marmură multicoloră. Chiar într-o navă cu boltă în ogivă ca aceea de la Sant’ Ambrogio din Milano, cu tribunele şi alternanţa savantă a stâlpilor, interpretarea spaţiului şi tratarea maselor sunt mai mult latine decât romanice13. Forma romanică se împiedica încă de vechiul stil lombard iar arta romanică primitivă producea încă opere excelente nu numai în nord în ţinutul Como ci chiar în inima teritoriului roman. Astfel la Tivoli deasupra grădinilor de la Villa d’Este şi a bronzului verzui al frunzişului, se înalţă o absidă cilindrică, asemeni unui turn de cărămidă roz, decorată cu o puritate grafică de arcuituri uşoare şi benzi subţiri. În sud şi în est a doua epocă de aur bizantină opunea artei romanice o tradiţie strălucită. Prinţii normanzi din Sicilia care în luptele lor cu împăraţii Bizanţului întâlneau ca adversari oameni din aceeaşi rasă cu ei, înrolaţi în garda varangiană, trăiau în palate şi

biserici care îmbinau farmecul artei Islamului cu cel al artei Constantinopolului. Italia de Nord şi Italia Cen-Irală erau în schimb străbătute de drumuri care duceau la San-Michele aşa cum Franţa era străbătută de drumurile spre San-liago: ele erau axa iconografiei şi răspândeau până în Modena poveştile figurate ale faptelor de vitejie ale regelui Arthur. În depresiunea Susa, biserica Sant-Michele de Clusa păstrează scara monumentală care odinioară, la catedrala din Puy, ducea la cor. Puţinele deambulatorii cu capele reionante, la Sant-An-l. onio în Toscana, la Venosa, în Bazilicata, sunt aşezate pe drumurile pelerinilor. Arhitectura rămânea tot atât de credincioasă unor partiuri mai vechi pe care le trata de altfel într-un spirit maiestuos şi original, de exemplu prin dezvoltarea galeriilor devenite portice, îmbi-iiind masele într-o reţea de colonete şi arcade ţii mascând astfel parcă printr-un fel de ecran sărăcia pinionilor. Aceasta este trăsătura caracteristică a artei din Pisa a cărei influenţă se întinde până departe. În plin teritoriu bizan-lin o regăsim la Benevento, la Siponto (sfinţită în 1117) iar San Niccolò din Bari14 (1089-diipă 1132), aminteşte atât în această privinţă dl. şi prin elevaţia sa interioară, de catedrala din Modena (începută în 1099).

Această profundă diversitate care urmează vechii unităţi lombarde corespunde desigur unor deosebiri de plan istoric şi de orizont spiritual în timp ce şcolile romanice din Franţa, PU caracterele lor bine pronunţate, sunt variaţii «l» 1 unei gândiri unice. Tipurile bine definite se „ripândesc până departe; ele ajută la organiza-i ţinuturilor cucerite, cărora le dă formă şi care îşi pun pecetea. Acest lucru ni-l dove-ilc Spania romanică, ţară de cruciadă. Poate în această funcţie istorică continuă care după Pi icni rea Granadei avea să se exercite şi în Lumea Nouă i-a educat talentul. Prin aceasta eu «e deosebeşte radical de Italia, preocupată de lupta între cele două politici universaliste, cearta sacerdoţiului cu Imperiul. În Spania, şi nu în Ţara sfântă, are loc, prin retrageri seculare, marele regres al Islamului, fără însă ca influenţa acestuia asupra culturii şi chiar a destinului rasei să înceteze. Am văzut cât de receptivă era faţă de el arta micilor comunităţi creştine din munţi, remarcabilă prin diversitatea proiectelor şi prin ştiinţa bolţilor în piatră. Cu excepţia Cataloniei, Spania nu priveşte spre Italia ci spre Andaluzia şi apoi spre Franţa. Arta mozarabă a fost o barieră împotriva artei romanice timpurii şi a importurilor mediteraneene. Ea este un prim acord, un prim echilibru între cultura

musulmană şi cultura Occidentului. Demnă şi capabilă să dureze dacă s-ar fi extins la programe mai vaste, ea a fost înăbuşită de aporturile franceze. Sancho cel Mare. stabilind clunisieni la San-Joan de la Pena, orienta peninsula spre noi destine. Ea a devenit cel mai vast şi cel mai intens câmp de acţiune al Cluny-ului15. Organizarea reţelei rutiere spre vechiul pelerinaj din Galicia, nu este decât un aspect al acestui proces aşa cum Compostela nu este decât un aspect al arhitecturii romanice spaniole. Încă de la începutul secolului al XI-lea16, un francez, şi anume episcopul Pons, reconstruia biserica din Palencia, şi pornea la construirea criptei unde alături de caracteristicile asturiene apare şi partiul romanic al absidei. Catedrala din Jaca, fundată în capitală de Ramiro, rege de Aragón, poartă urmele unor restaurări în stâlpii alternanţi şi în apareiaj. Bolţilor în cruce ale navelor laterale le corespundeau deasupra navei bolţi al căror caracter nu poate fi astăzi definit dar nervurile cupolei în cruce sunt încă mozarabe. În cursul lucrărilor din 1063, ea nu se termină nici măcar în 1094. Jaca este la ieşirea din Somporto. Tot pe „drumul francez" se află în Castilia o biserică construită mai târziu de o mai mare unitate, San-Martin de Fromista: cele trei nave de înălţime aproape egală apar

„— %

ţin tipului francez din sud-vest 17. În sfârşit, la capătul drumului pelerinilor, arhitecţii de la Santiago de Compostela, începută în 1075 şi (p. rminată în mare în 1122, înălţau la extremitatea îndepărtatei Galicii o biserică care chiar dacă nu este fiica contemporanei sale, biserica Saint-Sernin, este urmaşa directă a bazilicilor franceze de pelerinaj, Sainte-Foy din Conque, începută în vremea lui Odolric (1030 – 1065) şi Siiint-Martial din Limoges. sfinţită în 1095. Ea le reproduce cu exactitate toate caracterele. Biserica San-Isidro din Leon este mai complexă. Actuala biserică fusese precedată de un edificiu mai vechi al cărui nartex primise încă de in început o destinaţie funerară (către 1065): el este panteonul regilor, spre sfârşitul secolului al XI-lea; cu stâlpii săi robuşti aparţine cunoscutei serii a pridvoarelor franceze, dar frumoasele capiteluri de deasupra acestora şi careint elementul lor cel mai original derivă în n irte din tipurile mozarabe. Biserica de alăturii care a urmat primei a fost sfinţită în 1149; M început ea fusese concepută fără transept şi u acoperământ în şarpantă. Acestea sunt monumentele vechi şi ilustre, martore ale unor îmi uenţe care n-ar mai putea fi negate şi care începând cu domnia lui Alfonso al VI-lea (1072 –

1109) se răspândesc în întreaga Spanie creştină.”: im în aceeaşi perioadă episcopia de Compos-<i! n este restabilită de către Raymond de Bour-i. Ljnp. conte de Galicia. Pe numeroase monu-ii-nte spaniole arta romanică îşi atestă originile: ni văzut la Fromista o combinaţie de elemente >ecifice regiunii Poitou; faţadele de sud-vest, i urcaturi multiple atestă aceeaşi origine iar – irtul de cerc specific regiunii Auvergne se ijăseşte la catedrala din Lugo. Originalitatea entoare a Spaniei se exercită în alte regiuni i artei monumentale şi pe baza altor influ-iţe ale Islamului. Şi trebuie să adăugăm că fie spori tratarea formelor romanice este nuantă dr instinctul local: vom găsi numeroase în domeniul sculpturii. Tonalitatea hispanică în arhitectură este mai vizibilă în formele tardive, ca şi cum acestea ar fi până la urmă asimilate, recucerite de către mediu.

La celălalt capăt al lumii creştine aveau loc fenomene analoge, cu aceleaşi date dar pe un sol diferit. Regatul latin al Ierusalimului este o monarhie feudală de tip francez transportată în stare pură în Orientul mediteranean. Constructorii politici, zidarii de castele şi biserici procedează ca nişte colonizatori. Nu este vorba de faptul că viaţa specifică mediului de acolo nu le-ar fi permis schimburi18 sau că, prin exemplul arhitecturii militare 19, n-ar fi dobândit cunoştinţe noi ci de aceea că ei au adus cu ei principiile şi prototipurile20. Transeptul se întâlneşte rareori şi este puţin ieşit în afară, absida se compune din cele mai multe ori dintr-o absidă între două absidiole orientate, cu alte cuvinte programele sunt simple dar structura reproduce soluţiile din Bourgundia cu leagănul frânt tipic de la Cluny la biserica Sfântul Ion de la Beirut şi la Notredame de la Tortosa, la catedrala din Djebel, cu bolta în cruce deasupra navei la Sfântul Petru din Gaza, la Sfânta Ana şi Sfânta Maria Latină de la Ierusalim. Dublourile se sprijină uneori pe coloane în ancorbelement sau pe console, ceea ce trimite iarăşi la tipuri burgunde. Uneori găsim un portal ca în Poitou alteori un portal din a doua jumătate a secolului al XII-lea din Franţa de Nord. Chiar din locurile de unde au pornit atâtea influenţe, Occidentul şi Orientul se întâlnesc faţă în faţă printr-o ciudată reîntoarcere. Fenomenul nu are însă nimic comun cu monotona expansiune a unei arhitecturi industriale. Arta romană plină de vitalitate este capabilă de inflexiuni şi de nuanţe. Pe acest străvechi pământ sirian îngroşarea dreptunghiulară a absidelor aşa cum le întâlnim la bisericile Sfântul Ieremia sau la Sfântul Petru din Ierusalim, dovedeşte printre altele

acest lucru. Această artă romanică din Ţara Sfânta se comportă ca celelalte grupuri de biserici franceze.

Astfel geografia artei romanice din secolul al XII-lea înseamnă repartiţie şi totodată mişcare. Ea combină forţele sedentare ale unor medii definite de tradiţii, viaţa politică şi morală, resurse materiale cu puterea activă a mocielelor şi a influenţelor. Mişcările la rândul lor sunt de mai multe feluri: filiaţie directă sau îndepărtată, copii locale determinând grupuri omogene, răspândire de-a lungul drumurilor a unui program şi a unui tip. În sfârşit aporturile altor civilizaţii înserează în materia romanică forme născute sub alte ceruri care se adaptează mai mult sau mai puţin dar sunt uşor de recunoscut şi distincte, nefiind elementul caracteristic şi fundamental al marelui stil M] constructorilor occidentali. În secolul al X-lea Islamul îşi pusese pecetea pe arta moznrabă; în aceleaşi locuri el va da şi arta mu-dejar; în bisericile din Velay el lasă urme ho-larătoare dar acţiunea lui profundă nu se înlinde mai departe. Bizanţul şi Ciprul inspiră cupolele din Aquítania. Dar arhitectura romanică, ale cărei origini arată colaborarea formelor orientale şi a formelor creştine clasice nu este nici orientală nici romană, ea este expresia unei gândiri a Occidentului.

NOIT-Biserica romanică. IV

1 Sală capitulară a abaţiei de Jimieges (între 1101 şi II 01), clopotniţa b: sericii din Dudair, biserica Saint-Paul lin Kouen, poate galeria de plimbare a călugărilor de la Mimi-Saint-Michel (între 11G6 şi 1136?), bisericile din Mon-nvilliers, Lessay etc. Vezi I.ambert, Caen roman el gothique. rp.”» 4 – 35.

*! Vezi M. Anfray, L’architecture normande, son injluetice nu în nord de la France aux XIE et XII siècles, Paris, M9, care exagerează în oarecare măsură în privinţa Norimliei şi nu pare să accepte posibilitatea unor dezvoltări

II. Ilele pornind din aceeaşi sursă.

° f îi privire la arhitectura engleză, cele două lucrări esenile sâni A.W. Clapham, English Romanesque Architecture

1 ttr ihr Conquest, Oxford, 1934 şi T.S.R. Boaşe, English

An, 1100 – 1216 (volumul al III-lea al lucrării The Oxford History of English Art), Oxford, 1953. Vezi de asemenea J. Bory, La technique normanda du mur epais à l’époque romane, Bulletin monumental, 1939, care conţine oarecare deosebiri în ceea ce priveşte această problemă, studiată deja de E. Gali, Niederrheinische und

normannische Architektur în Zeitalter der Frühgotbik, Partea întâi (Die niederrhei-nischen Apsidengliederungen nach normannischen Vorbilde, Berlin, 1915).

*4 Cu privire la latura de vest a catedralei din Lincoln, F. Saxl, Lincoln Cathedral: The eleventh Century Design; for the West Front, Archaeological Journal, 1946, pp. 105 –!

118.

*5 Vezi seria de articole foarte importante ale lui E.D.C. Jackson şi E.G.M. Fletcher, Lon% and Short Quoins and Pilaster Strips în Saxon Churches, Journal of the British Archaeological Association, 1944; Further Notes on Lon% and Short Quoins în Saxon Churches, ibid., 1949; Constructional Characteristics în Anglo-Saxon Churches, ibid., 1951.

*6 Vezi studiul recent al lui G. Fischer, Nidaros Cathedral în Cathedral în Trondheim, The Norseman, 1953.

7 Danemarca, convertită la creştinism în secolul al XI-lea, este împărţită între influenţa engleză şi influenţa germană care, încă dintr-o epocă mai veche, exprimă, până şi în alegerea materialelor, profunde deosebiri spirituale. Domnia unificatoare a lui Cnut cel Mare a favorizat desigur contactele cu Anglia saxonă, contacte vizibile în micile bisejrici de granit, acoperite în şarpantă şi terminate printr-o I

boltă în semicupolă. Mai târziu se regăsesc şi partiul nor mand al faţadei între două turnuri (Tvege-Malrose) şi şti lui tipic englez al unei întregi familii de timpane (Ersted).

Episcopii danezi ţin însă de arhiepiscopia din Brema. În fluenţa germanică are drept consecinţă o anumită despuiere a stilului şi folosirea unor materiale străine (se importă Luf din Andernach pe şantierele catedralei din Ribe, mai târziu se foloseşte cărămida). Trebu: e să semnalăm un grup destul de important de biserici rotunde, susţinute fie de un stâlp central (Bornholm); fie de patru stâlpi (Björnede, Thorsager). Vezi Bernard Fay, L'art roman en Danemark, Gazette des Beaux-Arts, 1936. Cu privire la bisericile daneze, studiul exhaustiv Danemarks Kirker, Copenhaga, 1933 şi mai târziu, publicat de Muzeul Naţional Danez, este încă în curs de apariţie. Există şi rezumate în limba engleză sub titlul: Danish Churches, Copenhaga, 194C, şi mai târziu (?).

8 Vezi lucrarea lui R. Maere, Les églises de Chuussee-Notredame et de Saint-V" meent de Soignies. Mons et Frameries, 1930. Tribunele,

care existau şi la transeptul biseri161

cu abaţiale din Floreffe, la biserica Saint-Nicolas din Gând ca şi la unele biserici astăzi distruse, ca Saint-Donaţien din Burges, nu se regăsesc decât la corul bisericii Saint-Leonard din Le-au şi la biserica din Tournai. Maere adoptă ipoteza lui G. Lanfiry, Fouilles et découvertes a jurnieges, Bulletin monumental, 1928: nu este exclus ca stâlpii bisericii din Jumicges să fi sprijinit bolţi în cruce. Acelaşi lucru cu privire la biserica din Soignies. „Vezi de asemenea R. Maere şi L. Delferrière, La collegiala Saint-Vincent a Soignies, Revue belge d'archéologie et d'histoire de Part, 1938. Cu privire la bisericile romanice din Belgia, S. Brigode, Les Églises ruDianes de Belgique*, Bruxelles, 1943, este o foarte reuşită liurare de rezumat.

9 J. Bony, Tewkesbury et Pershore, deux elevations k ifi Mtre etages de la fin du XI siècle, Bulletin monumental, a>37.

10 Vezi E. Fels, L'église abbatiale de Murbach, Archives

Ilsaciennes, 1929.

11 Cu privire la variantele capitelului cubic, vezi Enlart, Manuel, I, p. 394; Durând, Églises des Vosges, p. 33; Laşicyrie, Architecture religieuse en France à l'époque romane, p. 611, care dă această definiţie teoretică foarte bună: o masă sferică tăiată de două planuri orizontale la înălţimea i strana! ului şi a bolţarului şi de patru planuri verticale care

Mirespund celor patru feţe ale bolţarului. Se întâlnesc unenii patru şi chiar douăsprezece mici capiteluri cubice ali pite în partea de sus a unui suport, de exemplu în Alsai, t, la Rosheim şi Marmontier. Cf. stâlpii navelor laterale iii1 sud de la catedrala din Durham.

Vezi Henry M. Villard, A Pro/ect for the Graphic A'ci oiistruction of the Romanesqite Abbey at Monte Cassino, Spiviilim, 1936. După Conant, biserica lui Desiderius (IOAS-1087) ar fi o sursă directă sau indirectă a bisericii liniy III. Planul cuprindea o navă cu două colaterale, im transept ieşit în afară, o absidă cu trei capele orientate. Riierii – i era precedată de un atrium a cărui faţadă occi-ilfni. ilă, formând un portic, era flancată de două turnuri, tuiul dedicat sfântului Petru, celălalt sfântului Mihail. În tiitic, de sud, un claustru mare, mărginit la est de locuinţa iniminilui, la vest de refectoriu şi la sud de dormitor. Cf.

I ei HI de Ostia, Chronica monasterii Cassinensis, în Monu-Hitiint Germaniae historica, SS. VII, p. 716; J. von Schlosi" l) în

abendiaudische Klosteranlage des früheren Mittel

Viena, 1889, pp. 220 – 231; A. Jalin Rusconi, Monte un, Bergamo, 1929.

Timpii slabi sunt constituiţi de o coloană având în MI ci o colonetă. Este vorba de un tip de suprapunere i i irin ne siriană, care se regăseşte la nava bisericii din

Tournus. Fundaţiile mănăstirii s-au pus tocmai în 789. Sub abateb Anspert, în 859, s-ar fi constituit absida şi absidio-lele, corul datând din secolul al XI-lea. Porter şi Toesca atribuie nava, incluzând ogivele, sfârşitului aceluiaşi secol: cu ocazia reconstrucţiei s-ar fi descoperit, în 1098, corpurile sfinţilor Gervais şi Protais. Această cronologie este combătută de Biscară, Lasteyrie şi Frankl, pentru care toate marile refaceri ale bisericilor italiene au avut loc după cutremurul de pământ din 1117. Rupă Rivoiră şi Cattaneo, nava bisericii Sant' Ambrogio datează de la începutul secolului al XII-lea.

14 Importanţa bisericii San Nicola din Ban a fost bine sesizată de Porter, dar nu trebuie să facem din ea sursa unui tip internaţional de biserici. Descoperirea relicvelor sfântului

Nicola datează din 1087. Afluxul de pelerini a determinat construirea unei mari biserici. Şantierul era în plină activiitate în anul 1089. În 1105 a avut loc o sfinţire, dar în

1132 biserica nu era încă terminată. Încă din anul 1098.

„În ecclesia" era posibil să se întrunească un concil u. Planul cuprinde o navă cu şarpantă flancată de colaterale or.

boltă în cruce, un transept pe care se deschid o absida şi

două absidiole uşor ieşite în afară, mascat mai târziu de un zid dreptunghiular. Elevaţia este pe trei etaje – marii.

arcade, în arc frânt, sprijinite de coloane, un etaj de tribune cu trei goluri şi având deasupra un arc de descărcare, ferestrele de sus, rare şi mici. Sprijinirea navei prin tribune ni aminteşte decât pe departe de sistemul de sprijinire al bisericii Saint-Étienne din Nevers. Nu există alţi suporţi decă.

coloanele marilor arcade. Între tribune şi până la şarpanta, zidul este gol. Dacă se compară acest sistem cu sistemul bisericilor franceze, armate cu suporţi care curg d; la pode până la acoperiş, biserica San Nicola din Bari pare morga nică. Faţada occidentală, largă şi joasă, nu e de tipul armonic, în e: uda celor două turnuri care o încadrează: Turnu dinspre sud se suprapune exact pe zid în timp ce turnul dinspre nord,

mai vechi, este puternic scos în relief faţă de zid

Cu privire la etapele construcţiei, vezi Krautheimer, Seu.

Nicola în Bari und die Apulische Architektur des 12 Jahrhunderts, Wiener Jahrbuch fur Kunstgeschichte, 1934.

15 Câteva fapte şi câteva date vor fi de ajuns pentru a demonstra acest lucru: în 1108, reforma cluniacensă est:

Introdusă la Ripoll de Oliba; în 1025, la San Juan de la

Pena de către discipolul său Paterno; în 1030 la San

Millán de Suso, pe valea superioară a fluviului Ebro; în

1032 şi 1033, la Ona şi Cardona, în Casti ia. La mijlocul secolulu'., mănăstirile spaniole încep să adere la unele filiale franceze ale mănăstirii Cluny, în Catalonia. Camperdon ţine astfel de Moissac, Ripoll de Saint-Victor din Marsilia. Vezi

P. Guinard, în Histoire du moyen âge, col. Glotz, IV, car tea a II-a, La peninsule iberique, p. 301.

16 G. Gaillard a pus la punct cronologia acestei perioade, în studiul său cu privire la Les commencements de l'art rumân en Espagne, Bulletin hispanique, 1935, ale cărui eonii u/îi le-am adoptat. Cf. Gomez Moreno, El arte românico npaiiol, Madrid, 1934, ale cărui poziţii sunt mai „naţio-ii. de", şi L. Torres Balbas, EI Arte, Barcelona, 1934.

*17 Vezi A.M. Whitehill, Spanish Romane sque Archhec-lure of the eleventh Century, Londra, 1941, şi G. Gail-l. ind, Notes sur la date de quelques églises romanes espagno-Irs, Bulletin monumental, 1945.

18 Vezi de exemplu acest fragment din Foucher de Cliartres (1125), capelan al lui Baudouin I; „Dumnezeu a. transformat Occidentul în Orient, cel care locuia la Reims MU la Chartres se pomeneşte cetăţean al Tyrului sau Antiuliiei… Cutare şi-a şi cumpărat în aceste ţinuturi case şi servitori, altul s-a însurat cu o femeie indigenă, siriană \. w chiar sarazină, care a primit harul botezului… încrederea apropie între ele rasele cele mai îndepărtate… Pelerinul a rămas în Ţara sfântă şi a devenit unul din locui-lorii ei. Zilnic rudele vin după noi. Pe cei care erau săraci în ţara lor, Dumnezeu i-a îmbogăţit pe meleagurile aces-\t, \. De ce s-ar mai întoarce în Occident cel căruia Orientul i-a fost atât de favorabil?"

„Vezi G. Rey, Étude sur les monuments de V arebitecture inilitaire des croises en Syrie et dans Vile de Chypre, Paris, IS l; Van Berchem, Voyage en Syrie, 2 vol., Paris, 1913 – I» 15; P. Deschamps,

Les chateaux des Croises en Terre SMIIIC, I. Le Crac des Chevaliers, 1 vol., culegere de planuri, Paris, 1934.

„Sfântul Mormânt este un monument cu totul excepţional. Vechea rotondă constantiniană fusese reconstruită înl te 1010 şi 1048, cu capele şi tribune. După Enlart, Cruciaţii au transformat-o în absidă, în faţa căreia au mai con-iinul una, prevăzută cu un deambulatoriu şi trei capele inonante. Între ele a fost ridicat un transept cu un nar-ifX. IMserica are boltă în cruce, şi bolţi în leagăn cu pene-luţii în deambulatoriu. Wezi P.P. Vincent şi Abel, Jerusa—< /. /, recherches de topographie, d'archéologie et d'histoire, l „rii, 1914 – 1926; C. Enlart, Les monuments des Croises, l-nt le royaume de Jerusalem, arhitecture religieuse et civile, l'iiris, 1925 – 1928. * Vezi de asemenea W. Harvey, Church o/ the Holy Sepulchre, Ierusalim, 1935.

III. DECORUL ROMANIC

I

Istoria sculpturii ne nezvăluie acelaşi spirit. Şi totuşi cât de depărtată ne apare ea la prima vedere! Acest vis ciudat, care se înlănţuie atât de misterios cu piatra, care aduce la suprafaţa edificiilor capricii adeseori indescifrabile, asemănătoare cu semnele unei limbi pierdute, este oare al nostru? Oare suntem despărţiţi de o prăpastie atât de mare în ceea ce priveşte concepţia lumii, a omului şi a vieţii de strămoşii noştri? Ne recunoaştem în sculptura gotică, regăsim în ea propria noastră umanitate; ne este încă contemporană, aproape vecină în mai mare măsură decât sculptura Renaşterii, bazată în principiu pe învierea unui trecut pentru care nu putem avea decât o admiraţie şi o prietenie pur intelectuală. Imaginile a căror vastă desfăşurare umplu catedralele trezesc în noi o emoţie profundă, ajungem la ele fără nicio constrângere şi chiar din multe puncte de vedere par să fie memoria figurată a vieţii noastre vechi, a noastră, a oraşelor şi târgurilor noastre, a satelor noastre. Putem numi animalele, plantele şi sfinţii cu chip de artizani care împodobesc portalurile, sunt din aceeaşi rasă de oameni ca părinţii noştri. Arta romanică ne deconcertează însă atât în ce priveşte compoziţia cât şi sentimentul imaginilor. Ea abundă în monştri.

În viziuni, în scriituri abstracte. La prima vedere ne apare mult mai veche decât epoca a cărei expresie fidelă este şi decât arhitectura căreia i se supune atât de strict.

O vom aborda mai întâi ca sistem de semne. şi nu ca sistem de

forme. Fiecare artă este de două ori limbaj, prin fabula pe care a ales-o şi prin orientarea pe care i-o imprimă. Iconografia aruncă o lumină puternică asupra vieţii spiritului. Ea nu este o simplă colecţie de simboluri, un vocabular, o cheie: noutatea studiilor lui Emile Mâle 1 constă tocmai în a fi lărgit orizontul şi în a fi arătat până unde mergeau perspectivele acesteia, nu numai istorice ci şi morale, în cel mai bogat şi mai amplu tablou ni vieţii spirituale a trecutului. Iconografia romanică este epică. Ea îi dă lui Dumnezeu devenit om şi omului, imagine a lui Dumnezeu, proporţii supraomeneşti, uneori chiar un chip străin de omenesc. îi înconjură cu un cortegiu de monştri care îi înlănţuie. Alege pentru a crimenta şi a o prezenta poporului ca pe un avertisment teribil pagina cea mai extraordinară din Biblie. Istoria ultimelor zile ale lumii, prorocită în imagini înspăimântătoare de către un inspirat animat de spiritul Bibliei evreieşti, o umple de o măreaţă teroare. Vizionarul zămisleşte alţi vizionari. Credincioşii care intră! n biserică nu sunt întâmpinaţi de un Cristos evanghelic ca pe stâlpii mediani ai portalurilor riln sec. al XIII-lea: ei trebuie să-defileze sub timpanul Judecăţii de Apoi, ca şi cum ar merge ei înşi. şi să-şi asculte sentinţa din gura Judecătorului Neînduplecat. La biserica din La Lande de Cub-Wi<\ arma cuvântului ţâşneşte de pe buzele unui Cristos apocaliptic, care ţine în mână cartea închisă a celor şapte peceţi, lângă candelabrul Nimbolic. Pe vechile timpane aragóneze, la Cor-iii-llla-de-Conflent în Roussillon, la Mauriac înivei gne regăsim acelaşi Dumnezeu al Apolipsului, sub o formă mai puţin ciudată, sini sau între doi îngeri care parcă susţin şi Mleţosc haloul de flăcări în mijlocul cărora se află pentru ca, în a doua jumătate a secolului al XII-lea, să reapară de multe ori şi monoton, însoţit de tetramorful evanghelic, deasupra a numeroase portaluri din Franţa septentrională. Tema aceasta se dezvoltă cu o amploare de epopee mai ales pe timpanele bisericilor din Languedoc în prima jumătate a secolului. Cristos judecător, care-şi bazează domnia pe nimicirea universului şi pedepsirea păcătoşilor, se iveşte din misterul timpurilor trecute ca o apariţie ce ţâşneşte dintr-odată în faţa ochilor credincioşilor înspăimântaţi. Este înconjurat de forme convulsive, însoţit de cei douăzeci şi patru de bătrâni purtători de lămpi şi de viole. La Beaulieu, găsim în spatele lui crucea supliciului şi a mântuirii oamenilor. Dar chiar atunci când este purtător de duh sfânt, încredinţându-le apostolilor misiunea lor, ca la Vezelay, este tot înfricoşător2. Monarhul

oriental de la Moissac este stăpânul unei lumi căreia nu-i mai aparţin nici Bunul Păstor din catacombe, Cristul din Psamathia, nici toate acele figuri ale creştinătăţii elenistice care îmbină încă divinul cu frumuseţea armonioasă şi tinereţea omului. S-ar putea crede că de-a lungul comentariului ilustrat al lui Beatus, care i-a servit drept ghid în întorsăturile acestei Divine Comedii de piatră, apocalipsul romanic se cutremură încă de groaza milenarismului. Orientul respiră în aceste figuri ciudate şi în această concepţie înfricoşătoare a stăpânului zilelor. Şi totuşi acelaşi geniu epic, aceleaşi disproporţii legendare, acelaşi caracter supraomenesc caracterizează în aceeaşi epocă şi de multe ori în aceleaşi locuri marile poeme epice zămislite de memoria şi imaginaţia popoarelor din Occident. Dumnezeul sculptorilor şi eroii poeţilor împodobesc acelaşi orizont al gândirii: teologia vizionară a lui Scott Erigene, deşi nu inspiră direct iconografia, ajută la înţelegerea climatului ei intelectual. Unitatea acestei perioade nu este făcută din împrumuturi compozite: ea le primeşte pentru că i se potrivesc dar vom vedea în ce fel şi le elaborează.

Povestirile evanghelice, Vieţile sfinţilor, şi mai ales tabloul lumii au acelaşi caracter straniu, şi numeroase detalii trădează de asemeni originea lor îndepărtată. Evans a arătat recent că tema închinării regilor se trăgea din cea mai veche antichitate3 şi trebuie remarcat faptul că pe monumente sumeriene ea este însoţită de steaua vestitoare. În Siria, în Mesopotamia, în Transcaucazia, în Egipt, comunităţile creştine orientale adunaseră o moştenire iconografică multimilenară, născociseră şi ele IJI rândul lor şi definiseră pentru multă vreme un fel de stereo ţipe care au fixat imaginile. Ciclul naşterii, ciclul patimilor şi parabolele, proste trei capitole esenţiale ale iconografiei evanghelice abundă în trăsături orientale ale cĂror istorie şi răspândire pot fi urmărite până în epoca romanică, începând cu amvonul din Maximien şi vasele sacre din Monza. Drama bizantină Christos Paskon f, a cărei influenţă este atestată de numeroase manuscrise, a răspfndit punerea în scenă a învierii şi diferitele episoade ale Punerii în mormânt. Profeţii vestitori ai lui Cristos renăşteau în orientul Bibliei HI se înserau şi mai des în forme orientale. Dani ol în picioare printre leii care-i ling tălpile ml. e un Ghilgameş îmblânzitor de animale sâl-Iml. ice din arta asiriană. O ţesătură orientală de la Saint-Maurice d’Agaune, în Valais, sane-lunr naţional al burgunzilor, dovedeşte cum Inc A din Evul Mediu timpuriu

aceste teme au putut, îl introduse în Occident şi căpăta o «semnificaţie creştină înainte de a decora un nipil. r1 romanic. Astfel regăsim figurile Bibliei <ţtl alo Evangheliei îmbinate strâns cu cele mai vechi imagini din Asia 5 şi, chiar şi atunci când «lui de origine mai recentă, de cele mai multe iti-l tot Orientul le-a combinat şi fixat. De aici it tonalitate exotică incontestabilă în alegerea ţi tratarea subiectelor.

Dar acest caracter al iconografiei romanice ne izbeşte şi mai mult atunci când luăm în consideraţie numărul şi ciudăţenia monştrilor care o populează. Omul îşi pierde identitatea şi supus legii metamorfozelor care crează, destramă şi reconstruieşte acest univers fără încetare, devine şi el monstru la rândul lui. Chiar atunci când respectă asemănările, viaţa animală este de o bogăţie deconcertantă. Bestiarul stepelor, răspândit de invazii, animalele Asiei de care sunt pline manuscrisele din grupul vizigot ca sacramentarul de la Gellona şi care reapar adeseori copiate după fildeşuri arabe, răspândesc în biserici menajeria, „paradisul" unui monarh oriental. Dar surprins de această putere ascunsă care împietreşte şi configurează în funcţie de necesităţi fiinţele vii conferindu-le o viaţă multiplă, mai mişcătoare, mai aprinsă decât viaţa adevărată, creaturile se dedublează, se îmbină, capătă două capete pe un singur trup, două trupuri pentru un singur cap, se strâng, se devorează pentru a se naşte încă o dată într-un amestec sau tumult indescifrabil. Ce nume trebuie să li se dea, ce sens precis să li se atribuie acestor ficţiuni care par să aparţină capriciului sau delirului unui visător singuratic şi care totuşi se regăsesc în întreaga artă romanică, ca figurile unui mare vis colectiv? Ce virtuţi sau ce păcate încarnează ele? Uneori ai crede că poţi descoperi semnificaţia acestor simboluri dar ele se destramă imediat în zădărnicia monstruoasă a combinaţiilor.

Acestea sunt caracterele generale ale iconografiei. Este bogată în aporturi orientale. Este epică şi teratologică. Ne redă epopeea lui Dumnezeu, epopeea sfârşitului lumii şi epopeea haosului. Nu există oare o ciudată contradicţie între ordinea bisericilor şi acest tumult de imagini, între regulile unei arte a construcţiei al cărei caracter viguros, stabil şi premeditat (sistematic) ne-am străduit să-l arătăm, şi regulile unei iconografii care nu cunoaşte termen mediu între transfigurarea lui Dumnezeu şi deformarea creaturilor, în sfârşit, între o artă monumentală dominată de concepţia planului şi a maselor care nu aparţin decât Occidentului şi o iconografie inspirată în cea mai mare

măsură din Orient? Doar studiul formelor ne va putea permite rezolvarea acestei contradicţii aparente; el ne va ajuta totodată să dozăm influenţele la justa lor măsură şi chiar ne va dezvălui un acord profund de gândire între tehnica decoratorului romanic şi tehnica intelectuală a epocii.

NOTE. Decorul romanic. I.

1 Van religieux du XIIE sticle en France, cap. I, IV.

*2 Cu privire la semnificaţia iconografică a timpanului de la Vezelay, vezi A. Katzenchlenbogen, The Central Tym-fiiuum at Vezelay, Art Bulletin, 1944, pp. 144 – 151.

3 A.J. Evans, The earlier Religion of Greece in the
Light of Cretan Discoveries, Londra, 1931.

4 Vezi V. Cottas, Le théâtre a Byzance, Paris, 1931 şi
Le drame Christos Paskon, Paris, 1931.

*5 Vezi J. Baltrusaitis, Art Sumerien, Art Roman, Paris, 1034.:

11

Această tehnică are un dublu caracter: este arhitecturală în sensul că supune figurile cadrelor unde urmează să fie situate; este ornamentală în sensul că le desenează şi le combină pe scheme de ornament. Un studiu sumar al rxi>eiienţelor efectuate în cursul secolului al XI le-a ne-a permis să întrezărim câteva din primele aplicaţii ale acestor principii şi felul ni care, opunându-se formelor academice ale ulei antice, favorizate pe de altă parte de vpansiunea în Europa a unui repertoriu ab-fcinict, ele tindeau să substituie asemănării Imaginii stricta lor adaptare la cadru şi să înlocuiască armonia şi proporţiile vieţii cu arini m şi proporţiile unei compoziţii. Formele wiii lecturii şi formele vieţii fiind date, ce acord» poate stabili între ele? Arhitectura romanică nu propune decoratorului nişte amplasamente oarecare ci acestea au un aspect şi o funcţie limpede stabilite. Specificul acestei arte este faptul de a fi asociat sculptura funcţiilor. Dacă ar fi adoptat o dată pentru totdeauna sistemul frizelor, în vigoare în secolul al XI-lea şi paralel cu anumite cercetări mai îndrăzneţe, această artă ar fi renunţat la originalitatea ei esenţială. Ea ar fi putut totodată să aşeze indiferent cum sculptura pe suprafaţa zidurilor, dându-i chiar, în acord cu masele puternice şi severe, o reală frumuseţe monumentală: dar sculptura în arhitectură şi prin arhitectură avea nevoie de o economie mult mai riguroasă. Unde se plasează într-o biserică din secolul al XII-lea? Pe capiteluri, timpane şi

arhivolte. Desigur nu renunţă nici la frize şi nici la arcade, dar dezvoltarea ei depinde de o constrângere mai despotică, exercitată de un cadru prea puţin adecvat imaginii vieţii. Şi iată că aceste cadre pun stăpânire pe ea. Ele îi comunică o ardoare necunoscută, îi impun o mişcare, o mimică şi o dramaturgie. Pentru a intra în cadrul de piatră, omul este obligat să se curbeze, să se sprijine, să-şi alungească sau să-şi micşoreze membrele, să devină uriaş sau pitic. Îşi salvează identitatea cu preţul unor deformări şi rupturi de echilibru, rămâne om dar într-o materie plastică care se supune nu capriciului unei gândiri ironice ci necesităţilor unei ordini care îl depăşeşte.

Capitelurile de la Saint-Benoît-sur-Loire dovedesc remarcabile exemple de trecere de la capitelul corintic (care niciodată n-a fost tratat cu mai mare largheţe) la capitelul figurat. Soliditatea şi complexitatea acestor puternice compoziţii sunt impresionante. Arta romanică trebuia să facă „să vorbească” biserica, să satisfacă necesităţile unei iconografii bogate şi în acelaşi timp s-o amplaseze fără a slăbi masele monumentale şi funcţiile lor. Trebuiau înălţate în vârful unei coloane, fără să pară firave sau mici, nu una sau două figuri uşor de axat şi de îmbinat – Cristos în glorie, Sfânta Ana şi Sfânta Elizabeta, Adam şi Eva – ci personajele mai numeroase din ciclul naşterii, al fugii în Egipt sau Cinei celei de taină. Nu trebuie să uităm că în cadrul capitelului corintic această artă a început să introducă şi omul şi că, închizându-l în agrementul succesiv al naraţiunii, în efectele dispersate ale unei povestiri, i-a dat funcţia lui de atlant. Disproporţiile şi modificările pe care această tratare le determină în organismul viu îi dau o elocvenţă neaşteptată. Legată prin toate părţile sale cu blocul de piatră şi prin continuitatea mişcărilor de figurile care îl însoţesc, prelungesc şi multiplică, această artă dă naştere unor sisteme compacte, în care nimic nu poate fi izolat fără ca să se spargă masiva unitate a întregului. Naraţiunii dezlânate de pe frize îi urmează forţa complexă a dramei, elanul compus, mimica accentuată de deformare. Acest conformism mi se exercită însă numai în cadrul capitelului corintic. Capitelul cubic, atunci când acceptă decoraţia figurată, o supune aceluiaşi principiu. Acelaşi lucru se întâmplă cu capitelul în trunchi de piramidă răsturnată, iar atunci când capitelurile se află în partea de sus a unor mloane gemene sau foarte învecinate, se iniţ mplă ca legătura unei compoziţii omogene de in o masă la alta să antreneze aplicaţii neaşteptate, dar logice, ale regulei ordonanţei.

Arhivoltele ridicau o problemă analogă dar pe alte date. Cum trebuie plasată imaginea imnului şi, în general vorbind, imaginea vieţii, în /icoste bolţare semicirculare rotunjite în juni I timpanului? Arta din Poitou se deosebeşte inin bogăţia şi justeţea soluţiilor. S-ar spune i vrea să compenseze prin frumuseţea tratamitului acestor părţi absenţa timpanului de i asupra golurilor căci de cele mai multe ori i renunţă la acel tablou vast de piatră în ne atelierele din Languedoc au pus viziunea ipremă a apocalipsului. El urmează uneori „— IINIII razei, alteori ia forma curbei de arc. În primul caz fiecare bolţar este tratat ca un tot, ia figura sau ornamentul pe care-l strânge din toate părţile, purtători de ofrande succedându-se ca o procesiune care urcă şi coboară după ce a trecut de cheia de boltă, capete de cai, grile ornamentale lucrate în piatră ca fildeşul sau ca feroneria. În al doilea caz figura ocupă mai multe bolţare, se încovoaie odată cu arcul, şi fie că trupul depăşeşte cheia superioară, fie că două capete ale unor corpuri simetrice se întâlnesc şi stau faţă în faţă, fiinţa vie devine o curbă arhitecturală, devine însuşi bolţarul. Sud-vestul în întregime este bogat în asemenea figurări surprinzătoare. Iconografia virtuţilor şi a viciilor, a cărei sursă se află în vechea Psihomahie a lui Prudentius, se desfăşoară cu o armonie stranie: intri în biserică trecând pe sub arcuirea unor virtuţi triumfătoare. La Aulnay una dintre ele ne oferă fără îndoială cel mai frumos exemplu de conformism arhitectural din întreaga artă romanică: este vorba despre un războinic care dispare aproape în întregime în spatele scutului său înalt, a cărui muchie prelungeşte riguros muchia mulurii, de profil dreptunghiular, dând astfel naştere unui om-mulură. La Castelvieilh (Gironda) profilele sunt rotunjite, figurile nu sunt asize sau bolţare, execuţia are ceva grosolan şi popular, dar modificările, funcţia şi efectele sunt analoge. Uneori imaginea omului încearcă să scape în oarecare măsură de această servitute. În loc să se supună gravitaţiei spre centru, în loc să urmeze conturul curbei, ea este tangentă pe aceasta din urmă într-un unghi care nu variază de loc. În scobitura portalului, ea îşi înalţă şi-şi apleacă succesiv statura cu pântecele uşor ieşit în relief şi punctată în partea de sus a picioarelor cu un accent de umbră. Dar această libertate, care satisface instinctul statuar al artiştilor din Poitou, este combătută de regula arhitecturală care defineşte, aici ca şi în alte părţi, aspectele esenţiale ale sculpturii romanice.

I

Compoziţia unui timpan nu este determinată de o vagă simetrie. Aceasta este desfăşurare şi concentrare totodată. Partea inferioară, mai largă, se dezvoltă aproape pe aceleaşi proporţii ca lintoul pe care este aşezată. Segmentul superior e mai strâmt. Fleşa arcului le uneşte precum şi razele pornite din centru. Se pare că compoziţia în evantai este cea mai potrivită şi «a mai armonică, dar sculptorii romanici nu. s-au limitat nici pe departe la ea. Uneori o e<implică prin inserţia unui fronton triunghiular, nu desenat prin reliefuri de mulură, dar uşor de recunoscut după înaintarea capetelor Npre axul central şi subliniat, ca la Vezelay, de razele de foc care pornesc din mâinile lui Cris-l. os sau, în ansambluri mai puţin bogate, realizat prin mişcarea îngerilor care susţin mandor m şi se înclină în faţa gloriei lui Dumnezeu. Alteori încadrează semicercul pe care-l reduc UN I, fel, prin intervenţia unor triunghiuri curbilinii, la un ansamblu de cadre dreptunghiulare, ca la Cahors şi Carennac. Şi alteori, în sfârşit, compoziţia se dezvoltă ca o floare, ca o palniită, ai cărei lobi sunt figuri vii. Funcţia monştrilor este de a se supune tuturor acestor necesităţi dar chiar şi omul li se conformează, IVI – nir-un fel de perspectivă morfologică care corespunde unei perspective ierarhice, dar care nule anterioară în ordinea logicii şi a sculpturii, fiind totodată mai importantă, martorii, actorii li>r scene formidabile, asistenţii la tronul se cresc pe măsură ce se apropie de Dum – îi singur şi aşezat în centru în toată înălâi timpanului.

postolii, bătrânii care se află pe lintou, Iii care se trezesc din somnul lor funebru; i la Autun, se înclină de groază sub ghiara ionilor, s-ar părea că se poartă mai liber adrul dreptunghiular al frizei. Dar lintoul Auvergne, introdus la Conques chiar în poziţia timpanului, apasă pe ei şi le micşo-A progresiv statura sub dublul arc ram-l. În sfârşit anumite panouri dreptunghiulare care decorează stâlpii mediani şi pătraţi ai portalului ne dezvăluie unul din aspectele cele mai curioase ale acestei tehnici. Principiul unei stricte conformităţi cu cadrul, aplicat în mod absolut, dă (şi avem exemple numeroase) fiinţe riguros definite de figuri geometrice, oameni-cerc, ca acel încântător saltimbanc de pe cheia de arhivoltă de la Vezelay, în vârful zodiacului, care îşi atinge călcâiele cu creştetul capului, oameni-romburi, oameni-dreptunghiuri. Dar această din urmă figură, definită o dată pentru totdeauna, n-ar putea satisface nici multiplele necesităţi ale iconografiei, care cere alţi eroi decât aceşti martori masivi, nici mai

ales acea nelinişte a mişcării de care este plină arta romanică. Principiul conformismului continuu este înlocuit aici de regula contactelor numeroase. Cu cotul, cu umărul, cu genunchiul, cu călcâiul, corpul, ale cărui diferite părţi sunt stabilite pe axe multiple, apasă limita cadrului în care este înscris şi desenează în felul acesta o întreagă serie de triunghiuri. Ia astfel naştere o familie de figuri care, peste masele stabile şi greoaie ale arhitecturii romanice dezvăluie în chiar imobilitatea lor o mobilitate eternă, iar această sculptură comandată de legile unui puternic echilibru se prezintă ca o suită continuă de experienţe în legătură cu mişcarea. Poate că a primit de la modele orientale această temă a picioarelor încrucişate ale cărei exemple clasice le avem în figurile zodiacului şi ale apostolilor de la muzeul din Tou-louse. Dar modificările sunt numeroase, s-au creat acele tipuri cărora le-am dat numele convenţionale de dansatori, căţărători şi înotători. Profetul de la Souillac, Sfinţii Paul şi Ieremia de pe feţele laterale ale stâlpului median de la Moissac îşi au mişcările definite de un ritm de dans; apostolii sculptaţi de-o parte şi de alta a portalului par că se înalţă prinşi între două şiruri de munţi; Eva de la Autain sprijinindu-se în cot şi în genunchi, înaintează pe pământ ca şi cum ar înota în apă, încântătoare figură, poate cea mai feminină, cea mai insidioasă din această mare epocă. Condamnaţii de la Mutain îşi îndoiau genunchii şi chiar atunci când Dumnezeu şi apostolii sunt înfăţişaţi stând jos în toată slava şi măreţia misiunii lor, ei se mişcă cu violenţă.

Aceste păreri ar putea părea unui observator superficial o interpretare pur şi simplu ingenioasă, suprapusă mai târziu din necesităţile de explicare a unui sistem. Dar albumul lui Villard de Honnecourt 1 ne dă, a posteriori, o confirmare strălucită a lor. Artistul din Picar-<lia, a cărui culegere dovedeşte marea lui curiozitate hrănită de numeroase experienţe şi de călătorii în ţările străine, a regăsit în secolul al XIII-lea câteva aspecte din această artă „pierdută”, ale cărei reguli fuseseră uitate de sculptorii vremii şi care s-ar părea că nu a mai lăsat urme după el. Insistând asupra interesului a ceea ce el numeşte „art de geometrie”, dezvăluind secretul de a triunghiula figurile, el confirmă valoarea istorică a procedeelor analizate de noi, autenticitatea şi ca-tiicterul lor sistematic.

Conformismul arhitectural şi folosirea de Neheme geometrice, chiar dacă sunt caractere l’undamentale ale tehnicii romanice n-ar fi ilr

ajuns pentru a trece în revistă toate aspec Tcle sale. Această plastică în esenţa ei monumentală este combinată pentru aşezări bine definite, pentru cadre care îi impun o ordo-tmnţă şi o mişcare, ea este totodată ornamentala, stabileşte sau mai degrabă modelează imaginea vieţii pe compoziţii de ornament. Omul, bestia, monstrul nu sunt numai volute, medalioane, muluri, masă construită, funcţie, nu se hHociază numai unele cu altele după liniile mari ule unei reţele geometrice, ele sunt totodată ornament în formă de frunze sau palmete. Cer-rHAri recente2, al căror punct de plecare a fost Juxtapunerea unui ornament în stare pură pe o compoziţie figurată care-i repeta cu fideli-l «te liniile directoare, ca şi cum sculptorul ar fi vrut să lase alături de opera sa şi cheia care să permită înţelegerea acesteia, au dezvăluit prodigiosul „dedesubt” ornamental al sculpturii romanice. În plus, dacă se consideră ornamentul nu ca un vocabular stabil, nu ca un repertoriu inert de formule, ci ca o dialectică sau ca o dezvoltare multiplă ale cărei părţi decurg una din alta, dialectica sculpturii figurate repetă, în mişcarea şi multiplicitatea sa, dialectica ornamentală. Trei motive primare, ornamentul vegetal, asul de cupă, cu sau fără palmetă, şi motivul constituit din ornamente vegetale simetric aşezate de-o parte şi de alta a unui ax dau naştere la variaţiuni ornamentale numeroase, a căror formă şi raporturi reciproce se regăsesc în forma şi raporturile unui mare număr de teme figurate din structura romanică. Dacă ar trebui să explicăm în felul acesta ritmul simetriilor prin aşezarea faţă-n faţă sau spate-n spate a unor motive sau geneza monştrilor bicefali sau cu corp dublu, am avea de-a face doar cu o urmă a unor obiceiuri generale şi foarte răspândite: şi încă ar trebui să procedăm cu grijă, deoarece arta europeană renunţă la ele după secolul al XII-lea. Prin dialectica ornamentală se justifică însă un întreg sistem, o imensă varietate de forme. O viaţă inepuizabilă, străină de viaţa animală, mai bogată, mai strălucitoare dar tot atât de strict organizată îşi are obârşia şi îşi alimentează diversitatea din cifrele abstracte, modulându-şi variaţiile după variaţiile acestora. Teme cunoscute din timpuri străvechi ca Sirena mărilor cu coadă dublă intră în acest regn al materiei formale nu ca nişte aporturi încrustate în mod arbitrar, nu ca dovezile inerte ale unor influenţe, ci pentru că odinioară au luat naştere şi ele tot dintr-o gândire ornamentală, păstrând aspectul şi aptitudinea pentru viaţă a acesteia, şi pretându-se la rândul lor la jocul metamorfozelor. În cadrul în care se exercită acest joc, şi care-l

constrânge din toate părţile, el înlănţuie mişcările, nu lasă în suspensie niciun gest, asigură legătura şi întrepătrunderea părţilor, aşa încât fiecare bloc ornamental devenit imagine şi figură este ca o mică lume închisă, strânsă, compactă, purtându-şi în sine propria ei lege. Compoziţiile vaste şi complete de pe timpane sunt de cele mai multe ori forma dezvoltată, diversificată, dar regulată şi supusă, a unei teme ornamentale a cărei desfăşurare conduce şi nuanţează toate episoadele. Epopeea Zilei de Apoi, închinarea regilor, toate aceste povestiri, toate aceste viziuni desenează pe piatra bisericilor un fel de floră misterioasă, semnele unui limbaj secret care potenţează poezia semnificaţiei lor. În felul acesta tehnica Beulpturii romanice ne dezvăluie o poetică şi o psihologie. Instinctul şi ştiinţa jocului dialectic în figuri sunt de acord cu dialectica din forma indirii. Trebuie să remarcăm că în această privinţă, scolastica vremii şi decorarea bisericilor sunt în egală măsură dominate de filosofia abstracţiei şi că aceşti purişti ai unei logici de/. interesate combină, atât unii cât şi ceilalţi, elegante meandre formale. Dar în timp ce dialecticianul se pierde în labirintul unor combinaţii zadarnice, iconarul, colaborând cu arhilectul, crează o lume, prelungeşte omul dincolo de limitele sale, dă formă şi chip tuturor îndrăznelilor din visele sale.

Insistând asupra acestor caracteristici nu avem pretenţia de a desprinde de aici estetica unei arte ci doar de a o defini din punct de vi «Hore arheologic şi istoric. Arhitectura nu i”; de fi abordată şi înţeleasă decât în detaliul i linelor şi tot prin analiza formelor trebuie iiidiată structura. Datele pe care le-am stabi-„i mai sus ne vor ajuta în precizarea şi poate nur rezolvarea problemelor de ordin istoric flicate de dezvoltarea structurii romanice. lui Imul rând aceasta trebuia definită sau mai Mne-zis surprinsă în momentul în care se defineşte ea însăşi în mod unitar, după experien-\t\e semnificative şi ele ale secolului al XI-\w\. De acum încolo ne putem îngădui să ridii 1

căm problema surselor. Deşi foarte sumar acest studiu va dezvălui o întreagă serie de tratări analoge celor din stilistica romanică şi care totuşi se deosebesc de acestea. Măsura raporturilor şi a distanţelor va da o notă în plus de precizie originalităţii acesteia din urmă.

NOTE. Decorul romanic. II.

1 Biblioteca Naţională, ms. fr. 19093. Publicat pentru prima oară de către Lassus ei Darcel (1858), apoi de

H. Omont, în colecţia de albume în fototipie a departamentului de manuscrise, şi în sfârşit de Hans R. Hahnloser, Viena, 1935.

2 Baltrusaitis, La stylistique ornementale dans la scuip tare romane, III, cap. VII, p. 273, Animalul (geneză a monştrilor); VIII, Personajul, p. 301. Metoda urmată în această lucrare remarcabilă reînnoieşte toate datele subiectului.

III

Arta comunităţilor creştine orientale, Islamul, Irlanda, arta carolingiană intervin prin acorduri şi raporturi inegale în studiul acestor origini. Şi unele şi celelalte sunt complete sau dacă vreţi încercări de echilibru între forţe şi elemente diferite. Comunităţile creştine orientale sunt cele care ne solicită în primul rând atenţia dintr-o mulţime de motive dintre care cel mai important este constanţa şi interesul legăturilor existente între unele dintre ele şi Occident. Siria a dat Evului Mediu timpuriu câteva din temele elementare, ca de exemplu rozasa, care s-au încrustrat, dar ca nişte corpuri străine, în repertoriul lui ornamental destul de sărac; am semnalat mai sus puternicele analogii în ceea ce priveşte compoziţia şi tratarea maselor, existente între marile bazilici siriene de piatră şi anumite biserici romanice; în sfârşit, monumentele Palestinei din epoca lui Constantin se înalţă secole de-a rândul la III orizontul Occidentului, nu numai ca ţinta celui mai sfânt pelerinaj ci şi ca modele, iar Sfântul Mormânt a dat naştere pe cale directă sau indirectă unei întregi familii de rotonde.1 încă (dintr-o epocă străveche, comunitatea creştină din Egipt îşi transmite influenţele până departe prin răspândirea monahismului; partiul navei laterale continue, remarcabil în anumite bazilici de pelerinaj, apare cu mult mai devreme la mănăstirile de pe Valea Rinului; variaţiunile pe care le comportă ornamentele Împletite sunt aici limitate dar de-o fermitate aproape clasică, şi poate că din Egipt ele au fost transmise artei lombarzilor; dar într-o i pocă şi mai veche, puternic impregnată încă <! specificul elenistic, arta coptă încerca o înmbinaţie de forme vii şi de forme abstracte; ruinele de la Ahnas2 le prezintă unele lângă niţele, evoluţia decorului de lemn şi a decorului din ţesături dovedind uscăciunea progreivă şi reducerea la regularitatea geometrică a linfţatei flore alexandrine, ornament al pasto – ildor creştine; figura omului, multă vreme iinlincioasă exemplelor picturii şi mozaicului i ceo-roman din epoca târzie, devine aici sche-iilică şi decorativă, dacă nu chiar

ornamen-i. ili” i, înfăşurându-se de exemplu în benzi sub-un şi înlănţuite care tind să o reducă la ornamentele împletite.

Poate că ar trebui acordată mai multă atenţi i comunităţilor creştine din Asia, artei din Armenia şi Georgia3. Nu încape îndoială că Armonia este locul unde creştinismul a fost priniru prima oară religie de stat. Învecinată mi vechiul imperiu sasanid, această regiune îi ditloroază desigur un anume spirit de emulaţie ni râiova modele, gustul pentru marea sculp-nplicată la decoraţia monumentală, ale că-i-olicfuri rupestre comemorând investitura i itilor îi ofereau exemple colosale, în care [lui eroa plastică şi respectarea figurii umane NI» WNociau cu o simetrie riguroasă şi cu partiuri JH immontale de detaliu, mai ales în tratarea animalelor; pe de altă parte înaintea Bizanţului şi a Occidentului, Armenia cunoştea stofele sasanide cu fauna şi flora lor reduse la un schematism accentuat de tehnica ţesutului şi dând o vigoare monotonă, în cazul medalioanelor celor mai complicate, temei aşezării faţă-n faţă sau spate-n spate de cele două părţi ale unui ax, pyren, arborele vieţii, eroul Ghilgha meş transformat. Dar chiar pe pământul ei st găseau urmele unor civilizaţii milenare car: ofereau un repertoriu abstract, mai ales ornamentul cu împletituri, foarte folosit în Georgi; şi Armenia, cu procedee diferite, la decorare”, bisericilor. Nu trebuie să uităm nici faptul ci Transcaucazia se află în aria de expansiune a vechilor culturi ale Mesopotamiei şi Iranulu: unde vânătorii de lei şi îmblânzitorii de tauri creaseră un stil animalier remarcabil desigu prin vigoarea naturalistă şi sentimentul vieţii dar în care musculatura este subliniată şi scoasă în evidenţă ca o valoare ornamentală. Sculptura monumentală din Armenia şi Georgia se supune tocmai unei stilistici ornamentale mai riguroase şi mai complete, dar urmând partiuri analoge şi uneori repetând chiar vechile forme asiriene. Această sculptură este ornament şi monument în acelaşi timp dar se pune întrebarea dacă este şi arhitectură. Aici apar deosebirile care despart această artă de arta romanică: indiferenţa la funcţii atât în sculptură cât şi în arhitectură, aceasta din urmă folosind de exemplu bulele pentru baze şi capiteluri şi aşezând suportul ferestrelor, ale căror cadre devin aproape enorme, pe nişte coloane în mod absurd orizontale. La Akhta-mar. figurile colosale par să alunece de-a lungul faţadei. Sculptura transcaucaziană, romanică prin plenitudinea maselor, prin atracţia cadrului şi ritmul ornamental, este asiatică prin răspândirea ei dezordonată în cadrul edificiului. Totuşi nu

se pot interpreta ca o, pură coincidenţă unele izbitoare analogii ca de exemplu figura sculptată în trompă de la Conrjue şi figurile armene în acelaşi timp şi aşezate în acelaşi loc, cu totul excepţionale în Oc – ident4. Inscripţia armeană5 dispusă în jurul micului jongler de la muzeul din Lyon, provenind dintr-un bolţar de la Saint-Pierre-leuellier la Burges, întăreşte această idee a unor legături istorice. Le-am mai schiţat când a fost vorba de ogiva armeană. Marile pelerinaje din Occident i-au atras pe credincioşii din Transeaucazia; chiar înaintea legăturilor dintre cruciaţi şi baronii armeni din Cilicia, pelerini de la Ţara Sfântă au putut vizita bisericile cont. ruite de prinţi georgieni în timpul şi după > tapele recuceririi Islamului.

Arta musulmană se găsea la frontierele cu arta romanică nu numai în regatul franc de la Ierusalim dar şi în Spania unde marcase cu influenţa directă acea formă compozită care se clieamă arta mozarabă şi în Franţa de sud şi liul-vest unde cupola cu nervuri de la Oloron fininte-Marie reproduce cupolele de la Toledo, Unde anumite portaluri din Vendée, Saintonge fi l'oitou sunt dantelate şi filigranate cu stucu-l'lle unei moschei şi unde nenumărate capiteluri adăpostesc o faună exotică; am văzut t'fi Notredame din Puy îi datora şi mai multe flemente. Dar care a fost exact rolul ei în elabura rea structurii monumentale din Occident? TVsigur arta musulmană aducea cu ea multe mi din acel vast repertoriu comun, în care n cificul vechiului Orient se îmbină cu rămăle elenistice alterate, cu acea xoivi] meditera-înă vehiculată de multe secole prin comerţ şi ea/îi. Un stil nu este însă numai un vocabular, este şi o limbă articulată, este tratarea Matei, adaptarea ei mai mult sau mai puţin feilă la principiile generale ale arhitecturii, nift trăsături importante trebuie reţinute: ometrismul şi tratarea filigranată a plasticii, ometrismul este legat de o tendinţă mai geânlă, şi anume, de gustul pentru combinaţiile I racle, care am văzut că erau dominante la II te forţele nomade – barbarii migratori, normanzii, arabii – pe care declinul şi căderea Imperiului le-au azvârlit asupra Occidentului. Dar arabii posedau oare acest instinct natural care exclude formele vii şi care-l confirmă printr-o interdicţie coranică6? În locul unde se întinde dominaţia lor, şi în primul rând în diferitele teritorii de cultură elenistică, ei au primit o moştenire şi au acceptat figurile vieţii. Este însă adevărat că le-au supus unor condiţii deosebite, izolându-le prin analiză şi precizând cu rigoare prin muchii şi contururi tot ceea ce putea să facă din ele nişte figuri golite de orice

viaţă, stereotipe. În acelaşi timp gustul oriental pentru disimulare, care ascunde începutul şi sfârşitul în sinuozitatea repliurilor, îi determina să conceapă ornamentul ca pe un fel de labirint în care vederea este amăgită şi totodată dirijată de repetiţie, simetrie şi împletire. Progresele matematicii îi duceau pe poligoniştii de la Cairo la uimitoare virtuozităţi geometrice. Transpunerea ornamentală a scriiturilor, puse în valoare şi în acelaşi timp de nerecunoscut, este alt aspect foarte important al psihologiei şi al stilului. Se poate admite ideea că anumite procedee de măsură şi împărţirea spaţiului, descoperite şi expuse în Perspectivele arabe au fost cunoscute, ca un fel de practici de şantier, în atelierele din Nordul Spaniei şi Sudul Franţei. Reţetele formulate mai târziu de Villard de Honnecourt puteau fi, încă de la începutul secolului al XI-lea, în vigoare la unii artişti formaţi indirect la „art de geometrie" de marii geometri frigieni ai epocii. Astfel, ca matematicieni şi ca ornamentişti, arabii au conceput ca şi romanicii anumite regiuni ale vieţii formelor. Cioplind materia de ornamentaţie mai curând ca nişte gravori sau orfevri de filigran, şi nu atât ca nişte sculptori, ei respectă suprafaţa pe care agaţă o reţea aeriană, sau mai curând par să-şi insereze compoziţiile între două planuri distincte, planul umbrei şi planul luminii, fondul uniform, vizibil în alb şi negru, îi prin dantela unei ornamentaţii uniforme sau uşor ondulate. Reliefurile de pe faţada palatului palestinian de la Mşatta7 (Muzeul din Berlin) dezvăluie reţeaua punctată la reliefurile proeminente şi la goluri, se restrânge şi se limitează – în funcţie de zid şi, în sud-vest, mai ales în anumite bolţare de arhivoltă, conturul ei cu negrurile intense şi dense pare. scris pe un fond de catifea. Dar arta romanică are nevoie de imaginea omului şi de tumultul vieţii. Chiar dacă adoptă geometria pentru a-şi ordona combinaţiile ea nu e niciodată goală şi din unirea ei cu forma umană şi cu forma animală, acestea din urmă capătă dimensiuni mai mari, se multiplică şi cresc atât ca putere mimică cât şi din punct de vedere al calităţii expresive.

Irlanda8 nu se dezvolta numai pe fond cel-lic. Ea primise de la călugării din Egipt o serie de elemente iconografice şi anumite carac-Irie stilistice. Este greu să deosebeşti ceea ce datorează ea incursiunilor scandinave şi să mă-nori aporturile respective ale celor două culturi. În sfârşit este posibil ca sculptorii uimi-Ioarelor sale cruci în piatră să fi cunoscut fil-n e. şurile carolingiene. Dar, oricât de mare ar fi complexitatea surselor, logica artei irlandeze nu-i aparţine decât

ei însăşi, iar creaţiile acestei arte sunt dintre cele mai originale nu numai în Evul Mediu ci din toate timpurile. Geniul ei specific s-a exprimat fără îndoială cu cin mai mare bogăţie şi intensitate în domeniul manuscriselor. Desigur există diferite şcoli, şi chiar deosebiri de la o mână la alta; The linnk of Dimma de exemplu este complet deosebită de The Book of Kells, iar aceasta nu wlo nici ea omogenă: poate să fie opera mai multor meşteri care lucrau în amurgul unei epoci de evoluţie destul de lungă. Dar puţine «Int. artele atât de bine definite şi de categorice eu expresia unei vieţi interioare. Figurile vie (il sunt supuse spiralei şi împletiturilor cu o lotfică disimulată care la prima vedere pare un pur capriciu. Ca şi arta musulmană şi, în unele privinţe, ca arta romanică, ea are la bază o disciplină involutivă care în loc să descrie şi să povestească îşi învăluie combinaţiile unele într-altele disimulând cu îndemânare începutul şi sfârşitul lor. Compoziţia formelor este în esenţă ornamentală, dar motivele pe care se stabileşte ea de obicei nu coincid cu cele care servesc drept armătură sculpturii romanice, de care se apropie totuşi de multe ori şi pe care par că ar pregăti-o. Nu o ipoteză gratuită îl făcea pe Viollet-le-Duc9 să reproducă un bandou manuscris în stil irlandez în studiul său cu privire la sculptura romanică ci o adevărată intuiţie determinată de înţelegerea formelor. Experienţa irlandeză este cu atât mai importantă în istoria originilor sculpturii romanice cu cât Irlanda şi Continentul, în secolele al IX-lea şi al X-lea, sunt legate prin raporturi istorice bine cunoscute care interesează nu numai expansiunea monahismului ci şi caracterele şi dezvoltarea artei carolingiene. Fildeşul lui Tuotilo ne deschide spre stilizarea romanică. Dar poate că ar trebui reluat studiul manuscriselor continentale din această perioadă, mai ales după canonul evangheliarelor: acele frumoase portice ne-ar dezvălui un prim exemplu mai liber şi mai puţin aservit rigorilor materiei, de decoraţie arhitecturală şi am regăsi, îmbinate cu reminiscenţe clasice şi cu o serie de elemente îndepărtate, visul şi schiţa partiurilor romanice. Astfel ni se înfăţişează, în datele sale generale, tabloul diferitelor arte al căror stil este în acord cu cel al sculpturii romanice şi care incontestabil au pregătit-o; dar noi ne-am propus, fără să ascundem nimic din domeniul afinităţilor şi al influenţelor, să scoatem în evidenţă nuanţele şi chiar deosebirile. Arta romanică n-a inventat nici pe departe stilul ornamental şi fără îndoială că nici măcar n-a fost prima care să-l aplice la decorarea edificiilor. Dar

ea le-a întărit, punându-l în legătură cu funcţiile; în felul acesta acest stil nu este numai monumental ci şi arhitectură. Tocmai acest privilegiu îl deosebeşte esenţial de arta comunităţilor creştine orientale, chiar atunci când Transcaucazia, în condiţii analoge celor în cure se dezvoltă cultura romanică, de exemplu contactul cu Islamul, construieşte edificii mari ţii savante din piatră în care combinaţii ab-dtracte servesc drept suport unei sculpturi figurate.

Dar un asemenea studiu chiar şi prescurtat tir fi incomplet dacă în cadrul lui nu s-ar rezerva un loc resurselor specificului local, exemplelor trecutului şi tradiţiilor care, în fiecare mediu romanic, au ajutat dacă nu la elabora-ren stilului sculptural cel puţin la stabilirea unei tonalităţi. Spania avea o veche sculptură llterică, iar Galia, o artă populară care, îmbi-imla cu arta galo-romană, preferând formele «curte şi îndesate, afirmă cu vigoare grotescul vieţii. Brehier10 semnalează interesul acestor inunumente. El vede pe bună dreptate în ele lemnul unei treziri regionale, poate chiar a unei renaşteri tehnice şi un fel de formă ances-i uilil a artei Evului Mediu. Pe de altă parte i iovence sau Italia erau încă adevărate muzee le antichităţi. Normanzii, stabiliţi pe pământul îi. meez, îşi păstrau gustul pentru decorul pur iisiract, al cărui repertoriu geometric întâlnit i monumentele lor supravieţuieşte în piatră, timp ce artiştii din Poitou şi Saintonge, de lei credincioşi specificului unui stil la a că-ereare au contribuit lăsând exemple atât frumoase, continuă să iubească plastica în imaginea omului cu aspectul lui armonios obust şi înalţă sub marile lor arcade staecvestră a lui Constantin şi pe zidurile; oale statui de sfinţi. Aceste nuanţe ale vie-i” istorice nu alternează însă unitatea defini-ţirl.

NWI. Decorul romanic, III.

— K. Krautheimer, Introduction to an Iconography o} fui/inrval Architecture, Journal of the Warburg and Cour-ttiil-l Institutes, 1942, pp. 1 – 33.

2 Vezi Monneret de Villard, La sculptura ad Ahnâs, note suU origine dell’arte copta, Milano, 1923.

3 Vezi Baltrusaitis, Études sur l’art medieval en Georgie et en Armenie, cap. III, p. 43; IV, p. 69. Într-una din ultimele sale lucrări, An sumerien, an roman, Paris, 1935, acelaşi autor dezvăluie nu numai o serie de noi şi izbitoare legături între Occidentul medieval şi vechiul Orient asiatic, asemănând în nenumărate rânduri peceţi sumenene şi reliefuri din bisericile franceze, ci şi identitatea în ceea ce priveşte

raţionamentul morfologic care, la o distanţă de atâtea secole şi pe teritorii atk de îndepărtate, a determinat şi a dezvoltat dialectica acestora. Cu alte cuvinte, influenţele nu s-au exercitat pe calea unor aporturi brute într-un mozaic eterogen, ci ca însufleţirea şi reconstituirea uneia şi aceleiaşi gândiri. Este vorba de un exemplu tipic de acord.

În acest curent de schimburi, rolul Armeniei a constat în mărirea la scară monumentală şi încorporarea în piatră a figurinelor proprii glipticii, bijuteriilor şi ceramicii. Occidentul le-a făcut parte integrantă din arhitectură, legându-le de ea prin reguli riguroase. Printre asemănările cele mai curioase, vezi p. 21, fig. 8, detaliul dintr-o amprentă de sigiliu de la Suza, Luvru, şi decorul dintr-un capitel al bisericii din Moissac; p. 22, fig. IC, detaliul dintr-o amprentă de sigiliu din Kerkuk şi relieful de la biserica San

Michele din Pavia; p. 52, fig. 32, detaliul cu harpa, Mormântul Regelui, Ur, şi detaliul dintr-un capitel al vechii catedrale din Nantes (măgarul care cântă din violă); p. 53, fig. 33, detaliul dintr-o amprentă de cilindru cappadocian de la Luvru şi Fecioara de pe timpanul bisericii din Neuillyen-Doujon etc.

4 Baltrusaitis, Études, pl. 140, Kumurdo, trompa cupolei

(964) şi pl. 141, Conques, Sainte-Foy, trompa cupolei.

5 Conform textului pe care a avut amabilitatea să ni-l citească M. Marr, Longperier, Revue archéologique, 1846, I

p. 702, crede într-o „imitaţie a epigrafiei arabe” şi.com pară arhivolta bisericii din Bourges cu cofretul catedralei I

din Bayeux. Cf. Spencer Smith, Precis d'une dissertation suri un monument arabe du moyen âge en Normandie, Caen, J

1828.

6 Cu privire la interzicerea imaginilor, vezi importantul; capitol consacrat acestei probleme de G. Wiet, în Les moş.

quees du Caire, de L. Hautecœur et G. Wiet, Paris, 1932, partea întâi, X, p. 163.

7 Vezi Tristam, The Land of Moab, Londra, 1874;

Strzygowski şi Schulz, Mschatta, Berlin, 1904; Herzfelil, Die Genesis der Islam. Kunst und das Mschatta Problem

Der Islam, Strasbourg, 1910. „Vezi, de asemenea, K. H

Creswell, Early Muslim Architecture, vol. I, Oxford, 193”.

8 Vezi H.S. Crawford, Handbook of carued ornament mim Irish

monuments of the Christian period, Dublin, l >26; Vallery-Radot, La sculpturi française du XIU siècle fi les influences irlandaises, Revue de l'Art, 1924; Françoise

Henry, La sculpture irlandaise dans les douze premiers siècles dr Icre chrétienne, Paris, 1933, de comparat cu Baltrusaitis, Siylistique ornementale, Paris, 1931.

9 Dictionnaire de l'architecture, artic. Sculptura, vol. VIII, p. 186.

10 L'Art en France, des invasions barbares à l'époque

umane, p. 9.

IV

11 nde s-a manifestat oare acest stil pentru i iima oară în Occident şi la ce epocă? Studiul colului al XI-lea face să crească importanţa n estor două probleme şi îndepărtează în timp lalele celei de a doua. Nu trebuie să mai conul eram primii ani ai secolului al XII-lea ca i >IInetul de plecare al unei mişcări ex nihilo i al unei renaşteri bruşte. Nu poate fi contesi.il că talentul anumitor meşteri manifestântu-se în anumite medii privilegiate a dat naş îi re unei forme superioare şi unei desăvârşiri i-autărilor care aveau loc de mult timp. Dar fi o greşeală tot atât de mare în studiul nipturii dacă am considera că ea începe o iirt cu secolul cât şi dacă am adopta pentru i înnoirea" arhitecturii data fatidică a anului mie. Trebuie de asemenea să fim atenţi la i>lui că o artă nu moare dintr-odată pentru

— la locul altei arte; arta frizelor nu se des

111. i radical şi pentru totdeauna în faţa stiluri imanic: Saint-Paul-les-Dax şi Saint-Paul-Varax ne dovedesc exact contrariul. O dată irizate aceste rezerve trebuie să vedem în ce: iurio a Occidentului începe sculptura roma-l să-şi producă capodoperele, înţelegându-se juni aceasta nu bucăţi disparate care să coresptmelă concepţiei noastre moderne de gust şi noastre de frumos ci ansambluri care să

I

poată fi interpretate ca expresia conştientă şi regulată a unei gândiri. În Bourgundia, în Spania sau în Languedoc? Burgundia 1 înseamnă Cluny, tradiţia sfinţilor abaţi, puterea unui ordin, amploarea unei concepţii monumentale. De la Cluny porneşte organizarea pelerinajelor. Burgundia monastică anterioară sfântului Hugues dovedeşte încă de la începutul secolului al XI-lea aptitudinea ei pentru măreţie prin îndrăzneala şi noutatea acţiunilor sale. După sfântul Hugues, ea dă sculpturii pagini memorabile ca timpanul bisericilor din

Vezelay sau Autun. Monumentele antice sunt numeroase pe pământurile ei şi se inspiră din ele. Atelierele clunisiene de unde au ieşit atâtea manuscrise au fost totodată ateliere ale unor sculptori care lucrau la decorarea bazilicii. Acestui fascicul de presupuneri se adaugă mărturia capitelurilor păstrate la muzeul Ochier. Capitelurile se aflau deasupra coloanelor corului. Oare sunt contemporane cu sfinţirea acestuia? Dacă ar fi aşa ar însemna că arta romanică a debutat în Burgundia în perioada ei de decadenţă. Dar mai curând, precocitatea dezvoltării stilistice, chiar dacă va fi intervenit un geniu excepţional (totul este posibil), este greu de explicat. Oricare ar fi data care li se atribuie ele nu sunt sau mai bine-zis nu mai sunt romanice dat fiind dezacordul acela excepţional şi radical cu capitelurile anterioare sau contemporane. Elegantele figuri ale tonurilor muzicii liturgice şi ale artelor liberale, izolate în medalioane de aplică, nu fac corp comun cu masa monumentală, sunt independente, au valoare în sine, ca... bucăţi" tratate în sine, cu o unealtă rafinată. Sunt obiecte de artă. Capitelurile învecinate, aparţinând şi ele decoraţiei sanctuarului, şi înfăţişându-i pe Adam şi Eva şi sacrificiul lui Abraham trebuie dimpotrivă reţinute ca opere contemporane cu Sfântul Hugues. Ele sunt în legătură cu seria de experienţe efectuate de-a lungul întregului secol al XI-lea în Bur gundia şi în alte părţi.

Spania2 înseamnă Santiago de Compostela, ţintă a pelerinajelor, focar spiritual şi vast şan-lier în care sculptorii lucrează la Poarta Orfe-i iilor şi la capitelurile navei. Şi în afara zonei marii bazilici galiciene, de-a lungul unor perioade mai vechi, o serie de fundaţii şi experienţe de care trebuie să se ţină seama şi care interesează istoria plasticii în această peninsulă marea artă iberică care nu e numai bâlbâiala unei rase primitive ci expresia gândită a unei «nituri puternice şi rafinate, arta asturiană care dă odată cu stilul tubular o interpretare personală a formei, arta islamică care prin capitelurile voalate cu cioplituri în piatră şi mai ales prin fildeşurile şi animalele sale de vână-loare, care se urmăresc prin păduri de împle-liluri, a influenţat Spania creştină şi sud-vestul Franţei. Aceste antecedente au importanţa lor. Urma şi influenţa lor o vom regăsi cu siguranţă în alte părţi. Se pune însă întrebarea ducă ele au format sculptura romanică spaniolă fi dacă sculptura romanică în întregime se trage ti în şantierele Galiciei, Castiliei şi Leonului. Lintourile bisericilor San-Genise-de-las-Fon tari as şi San André din Soreda dovedesc

precoci Intea sculpturii catalane: dar ştim că regiunea Cataloniei are o situaţie aparte şi că, în nuda aporturilor mozarabe, ea e o marcă à l'Vanţei romanice, fiind legată de Languedoc şi l mvence, şi că a adoptat sistemul bisericilor i u boltă, acoperită cu arcaturi şi benzi, stil cure n-a pătruns niciodată în nord-vestul Spaniei. Pe de altă parte dacă ne amintim că arhitectura romanică propriu-zisă a acoperit literalmente Spania ne-catalană şi că începând cu fiiincho I până la marile fundaţii de la sfârşilul secolului al XI-lea, călugării francezi, de la Mun Juan de la Pena la Sahagun, au lucrat în mod constant cu prinţii, în sfârşit dacă admilem că un stil arhitectural antrenează mai II în II. sau mai puţin un stil decorativ putem «pune în cel mai rău caz că datele problemei din complexe. Pe de altă parte „hispaniştii".

şi istoricii spanioli nu cunosc prea. bine scria de experienţe în lanţ prin care Franţa secolului al XI-lea îşi defineşte încetul cu încetul, aşa cum am arătat, o artă monumentală în toate părţile sale şi în care sculptura este expresia unei gândiri arhitecturale, acesta fiind unul din principiile culturii Occidentului. Nu e vorba atât de o contestare de ordin naţional cât de o dezbatere în privinţa gândirilor. Oricare ar fi concluziile, ele n-ar putea altera cu nimic vigoarea şi originalitatea sculpturii romanice spaniole.

Trebuie însă să vedem monumentele, locul lor în istorie şi stilul lor. La Leon, Pantheonul regilor este tot ce a mai rămas din biserica construită de Doña Sancha şi de Fernando I, sfinţită în 1063. Este un masiv Occidental, de tipul bisericilor cu pridvor etajate izvorât din arta carolingiană din care Franţa secolului al XI-lea ne oferă exemple la Tournus, la Saint-Benoît şi la Lasterps. Încă de la început acest tip a avut o destinaţie funerară, conform unei tradiţii hispanice foarte vechi. În umbra acestei străvechi necropole regale, sub bolţile în cruce ale celor trei nave de jos, se desfăşoară o sculptură ale cărei origini se leagă cel puţin pe de o parte cu mănăstirile mozarabe învecinate. Acanta corintică, fleuroanele, palmetele, frunzele late se combină aici în diverse corn-I poziţii care urmează regulile stilisticii ornamentale şi care ajung în cele din urmă să supună chiar figura umană. Majoritatea acestor capiteluri presupun existenţa unui atelier omogen care lucra către anul 1070. Biserica următoare acestui nartex a fost începută de infanta Urraca şi sfinţită în 1149. În decoraţia ei amplă sculptată coexistă mai multe vârste ale artei romanice. La portalul principal uimitoarele statui ale sfinţilor Isidro şi Pelayo au o bogăţie de

substanţă, o plenitudine a volumelor şi o autoritate care le deosebesc de arta mai delicată din Toulouse. Cu obrazurile lor rotunde, părul des, tunicile umflate de cute (cele alo >»

Sfântului Isidro evocă amplificând-o ţevăria usturiană), vechii sfinţi spanioli aşezaţi pe capete de tauri care le servesc de console sunt Asemeni unor zei tribali. Catedrala aragóneză o e la Jaca, în curs de construcţie încă din anul 1063, anul morţii regelui Ramiro, fondatorul «i, dar cu greu terminată şi un întreg grup de biserici cărora le aparţin Santa Cruz de la Serios, Huesca, Fromista, scot în evidenţă prospeţimea i. mei arte care încă dintr-o epocă străveche, pe un fond local, urmează experienţe paralele cu acelea din mediile franceze, fiind de fapt în contact cu ele3.

Astfel piesa nu se joacă numai la Compos-lela. Biserica din Silos, în Castilia, este de asemenea unul din punctele de controversă4. Acolo H-n stabilit în 1041 Sfântul Domingo. El a înreput construcţia. Acolo a fost îngropat. Pe fiiţii unuia din capitelurile claustrului o inwripţie reproduce o parte din epitaful său, dar i1 vorba de o inscripţie comemorativă, cu scopul tic a aminti aşezarea mormântului în claustru (1073 – 1076) înainte ca trupul să fi fost adus în biserică. În 1088 a fost sfinţită o construcţie nouă începută sub impulsul marilor şantiere pe alunei în plină activitate ale bazilicilor de la Ei impostela, Sahagun, Leon şi Arlanza. La mijlocul sec. al XII-lea încă se lucra la claustru.

În afara celor opt reliefuri de pe cei patru Ulpi de unghi, decoraţia mai conţine şi nume-iimsp capiteluri. Unele dintre ele au urme ale influenţelor arabe dar majoritatea lor, prin procedeele de compoziţie, calitatea rafinată a «upmfeţekw şi virtuozitatea evidărilor trădează o ppocă mai târzie; cele care înfăţişează scene lin viaţa lui Cristos au caractere gotice. În ce priveşte basoreliefurile este probabil că cinci „«îi poate chiar şase să fi fost executate în nrrlaşi atelier: Răstignirea, Pogorârea Sfântului Duh. Înălţarea, Sfântul Toma necredinciosul, < Vlstos la Emmaus şi Cristos în Mormânt. Acesta din urmă s-ar putea să fie puţin posterior: VINIOS pe dala de mormânt şi soldaţii adormiţi dovedesc siguranţa stilisticii romanice pe deplin dezvoltate iar figura îngerului, dimpotrivă „nu mai aparţine acestei arte. În ce priveşte basor reliefurile înfăţişând Buna Vestire şi Arborele lui Ieseu nimeni nu mai contestă data lor tardivă. Prima serie este însă cu totul remarcabilă. Tipul este destul de constantbraţe rigide şi scurte, genunchii plasaţi prea jos, picioarele încrucişate sub nişte

tunici fixe aproape lipite de corp. Terenul este uneori simbolizat printr-o juxtapunere. de coline rotunjite, asemănătoare cu nişte fructe şi gravate cu un fel de cută ornamentală care se îndoaie ca o scurtă volută. În Pogorârea Sfântului Duh şi Sfântul Toma necredinciosul, personajele sunt numeroase, înghesuite unele într-altele şi aliniate în şiruri paralele în înălţime; canale profunde de umbră despart între ele aceşti ciorchini de oameni; modeleul fiecărui corp este calm şi se lid: raportul cu Moissac şi Toulouse este vizibil, Cristos la Emmaus este de o stranie frumuseţe. El nu merge în întâmpinarea discipolilor: îi părăseşte, dominându-i cu talia lui l înaltă şi întorcând spre ei capul de tânăr l narh oriental, cu nas lung şi subţire, cu obrajii netezi, cu barba inelată în şuviţe paralele. [Mersul lui, asemeni apostolilor de la Toulousel înaintează într-o uşoară mişcare de dans. Estel de ajuns să priveşti execuţia plină de nerv al picioarelor pentru a te convinge că nu este! vorba de o operă din secolul al XI-lea. În ecoansoanele care înfăţişează povestea Sfântului Toma necredinciosul ediculele cu colonete carşl apar în număr foarte mare într-o epocă târziel în sculptura romanică din Spania sunt reprel zentate cu figuri anecdotice. Se poate ca acesta! basoreliefuri să fie contemporane cu a doua gel neraţie de artişti din Languedoc., în tot cazul secretul compoziţiei timpanelor sau! mai geneiral vorbind înlănţuirea şi mobilitatea lor cal* dilată nu ar fi putut lua naştere din, juxtaprinerea acestui fel de figuri, oricât de să vanii-şi de emoţionante ar fi ele. Statuile-dispară Ic*

suspendate deasupra Porţii Orfevrilor la Compostela, rămăşiţe ale unei decoraţii mai vechi, n-ar lăsa nici ele să se prevadă dezvoltarea ul-Ictioară iar timpanele par o înlănţuire acciden-lâilă de fragmente de friză.

Aceasta însă nu înseamnă oare să aplici prea riguros principiul conformismului stilistic? Desigur există aici o umanitate puternică şi nouă, purtătoarea unei pasiuni stranii şi a misterului unei vieţi profunde; şi mai există şi substanţa cărnii. Femeia purtând craniul de la Compos-Icla, care se regăseşte, monstruos deformată, pitică, cu un cap enorm, pe consola de la Porte Miegeville a bisericii Saint-Sernin, este totodată umană, feminină, cu părul despletit, modelul suplu aproape exact al corpului, şi inumană prin intensitatea fixă şi înfricoşătoare a expresiei ca şi prin legenda pe care o reprezintă. Arta nu reiese numai din aşezare» elementelor ci şi din această substanţă. De cde două părţi ale Pirineilor, legate prin drumurile de pelerinaj,

atelierele Galiciei şi cele itifi Languedocului au colaborat desigur între i*\e fără ca să fie încă posibil de a măsura exact rolul fiecăreia5. În orice caz al doilea atelier din Moissac este acela care, către 1115, orchestrează pentru prima oară în piatră, cu o mnploare şi după o ordine care definesc de iii Him încolo o întreagă artă, formidabila canin tă a Apocalipsului, pe o temă comentată de im călugăr dintr-o mănăstire spaniolă. Dar ce mure distanţă, atât în ceea ce priveşte forma dl şi inspiraţia, desparte figurinele manuscri-milui, desenate cu vârful calamei, într-o anlu-itihnirã vie, şi întotdeauna grafice, şi actorii ilnimei supraumane cioplīţi în piatră? Suge-iiiren modeleului prin cute ornamentale, ciocoiul ritmat al poalelor îmbrăcăminţii, toate a – (arabescuri care brodează ca o scriitură pe a faţa corpurilor, atât în Languedoc cât şi Uirgundia şi în toate regiunile în care să îi festă geniul romanic, sunt nu atât urmelenului unui model pe corpuri care şi-au dobândit greutatea şi proporţiile adevărate cât un fel de mişcare exterioară a ordinii secrete după care se combină părţile.

În această definire a unui stil, Auvergne, Poitou şi Saintonge au un rol foarte interesant; totuşi nici Poitou şi nici Auvergne, cu excepţia bisericii de la Conque, care se leagă de grupul auvergnan nu au combinat asemenea timpane vaste, care rezumă, amplificând-o, gândirea romanică. Nu este vorba de faptul că artiştii acvitani n-ar fi executat sculpturi în partea superioară a golurilor de fereastră false, caracteristice pentru decoraţia arhitectonică a faţadelor în Angoumois, Poitou şi Saintonge. Ei au practicat de asemenea timpane cu aspect ciudat, în formă de lună nouă (Licheres, Cham-pagne-Mouton) sau compuse din două arcuri geminate (Vouvant). În sfârşit, nu trebuie omise câteva timpane propriu-zise, grupate în jurul oraşului Angoulême, şi dintre care cel mai celebru este acela de la Saint-Michel d'En-traygues, înfăţişând lupta arhanghelului cu monstrul (după 1137). Acestea sunt însă opere târzii, şi unele dintre ele, ca timpanul de la Champniers (după 1150), unde sentimentul anecdotic are mare rol în interpretarea tetramorfică, se îndepărtează de arta romanică6. Dar nu aici, în ciuda faptului că unele exemple au o mare importanţă, găsim calităţile esenţiale. Analiza tehnică ne-a arătat însă cu câtă măiestrie au ştiut artiştii din sud-vest să arcuiască arhivolta sau să o plaseze în cadrul bolţarului. Mai cunoaştem şi bogăţia unui modeleu inferior în bisericile din Poitou şi Saintonge, modeleu care procedează oarecum prin sugestia liniară, combinând labirintul ornamentului şi al

imaginii cu reţeaua fină a unei umbre continui, restrânsă şi adâncă. Frumoase exemple găsim la Saint-Pierre din Aulnay, Sainte-Marie-desdames la Saintes, Corme-Royal, Pont-l'Abbé sau Retaud. Şi, pe de altă parte, în personajele grupate sub arcade sau suspendate pe pereţii goi (Chiteauneuf-sur-Charente, Matha), arta din sud-vest anunţă o plastică nouă şi pregăteşte căile unei gotice. Călăreţii care îi calcă în picioarele cailor pe duşmanii bisericii, inspiraţi fie de Nt. atuia lui Marc Aureliu de pe Capitoliu considerată a fi a împăratului Constantin, fie de un model roman din Galia sunt adeseori o simplă „bucată de zid sculptat" (Parthenais-le-Vieux, Saint-Jouin-de-Marnes), având însă uneori siguranţa şi plenitudinea unor adevărate wtutui 7. Desigur sculptura romanică din Poitou n-a rămas impermeabilă la influenţele Langue-i locului: anumite figuri ale Virtuţilor aşezate în arhivolte nu arcuite şi nici îmbucate i-i tangente la arc sunt proporţionate şi drapate în modul specific regiunilor Toulouse şi Mois-mic8. Pe de altă parte, Spania musulmană în timpul cruciadei de recucerire a introdus în Monografie şi chiar în stil tuşe uşor de recunoscut, de influenţă orientală: leii cei mari, cu mişcarea lor explozivă, din jurul portalului de in Chadenac, provin poate dintr-un fildeş arab cu scenă de vânătoare dar saltul lor se supune curbei arcului al cărui traseu îl repetă. Chiar însă a ieşi din limitele acestei regiuni, s-ar l'iil. ea scrie istoria unei dezvoltări continui şi v. niate, de la cele mai vechi sculpturi de la wiint-Hilaire din Poitiers, de la omul-modilion li la muzeul Anticarilor din Vest până în perioada barocă.

Regiunea Auvergne are o sculptură veche r. un plăcile de la Thiers şi Saint-Alyre şi prin

I pl ţelurile de la Chamalieres. În secolul al

I Ica, Guinamond, călugăr la La Chaise-Dieu! cunoscut până departe prin operele salei. imitectură şi sculptură. Tot în Auvergne isun câteva din cele mai vechi exemple de

„Un de atlanţi care accentuează puternic incţia arhitecturală a capitelului. Şi este adeH.il. că unele ateliere din Auvergne au fost

Ijfur cele mai puternice în ordonarea acestor iimoase blocuri figurate. Oamenii, animalele, onştrii, se strâng energic unele de altele şi în corp comun cu coşul. Arta meşterului Robert, la Notre-Dame-du-Port, către 1130, este compactă şi viguros plastică. La Saint-Julien din Brioude, la Saint – nectaire şi mai târziu la Notredame

d'Orcival în Besse-en-Chandesse, capitelurile sunt mai concentrate, mai sălbatice şi poate mai savante decât în celelalte grupuri de biserici. Dar maestrul capitelului Sfintelor Femei, la Mozat, răspândeşte pe frumoasele lor figuri o lumină mai senină. Meşterii din Au-vergne sunt de asemenea sculptori de lintouri şi, sub dublul arc rampant care le caracterizează cadrul, cioplesc figuri de o masivitate greoaie; compoziţia compactă aminteşte mai degrabă de stilul sarcofagelor decât de geometria din Languedoc (Mosat, Le Chambon, Thx ret). Dar la Notredame din Puy, alături d capiteluri cu ornamente vegetale de mode galo-roman şi de câteva capiteluri figurate re manice, Islamul şi-a pus pecetea pe o sculptură care îmbracă cu o şapă ornamentală ajurată un epanelaj islamic iar pe uşile de lemn decorate cu reliefuri figurate se desfăşoară o inscripţie cufică9. De altfel influenţa mozarabă se face simţită în Basse-Auvergne, nu numai prin modilionul cu aşchii ci şi în capitelurile lucrate după modul cordovez al căror tip se regăseşte până în ţinutul Loarei.

În felul acesta colaborează la geneza stilului romanic atelierele hispano-languedociene, cele din Burgundia, Auvergne, Poitou şi Saint-onge, unitatea lor puternică căpătând în diferitele locuri diverse nuanţe. Arta normandă nu rămâne nici ea străină la aceste metamorfoze10: dimpotrivă ea cuprinde aplicaţii riguroase ale stilului ornamental în compoziţiile de timpane fără iconografie, unde animalele aşezate faţă-n faţă şi ornamente împletite sau cu plante desenează o palmetă, ca la Wordwell şi la Knook, în strâns acord cu cele două timpane din Beau-vais, cel de la biserica Saint-Étienne şi cel de la vechea biserică Saint-Gilles; tema Wyndford Eagle se regăseşte în Franţa la Villesalem, toate acestea constituind câteva din multele exemple de legături care unesc Normandia cu domeniul regal şi cu Franţa de vest. În ce priveşte monştrii care decorează ecoansoanele de la catedrala din Bayeux, analogia lor cu unele forme din Asia orientală este izbitoare. Locul lor în arhitectură, ales pur şi simplu din raţiuni de efect, precum şi propriul lor stil amintesc mai curând de un aport decât de o elaborare11. Pe de altă parte trebuie să se studieze dacă nu cumva în nordul Franţei şi în Belgia nu se continuă o manieră mai veche, de exemplu în bazinele de botez, alături de formele propriu-zis romanice.

Germania este prea puţin influenţată de acestea din urmă. Măreţia plasticii sale constă în stucuri şi în bronzuri, nu în sculptura

monumentală: atelierele ottoniene păstraseră tradiţia, neîntreruptă din perioada carolingiană, şi transmisă de acestea secolului al XIII-lea. Sculptura în piatră dă o artă compozită care se colorează cu tradiţia antică în Valea Rinului, cu influenţe burgunde la Basel şi cu aporturi înmbarde în Alsacia şi mare parte din Germania. Frumoasele figuri (târzii) de pe corul de la Hamberg ne arata o artă romană văzută de un meşter romanic. Dar acea colosală Coborâre de! < Cruce de la Extern, lângă Dettmold, cioplită în plină stâncă, evocă un fel de artă romanică II cavernelor. În această veche tradiţie imperială pe de-o parte şi în aspectul rudimentar, îi colosal pe de alta, se află fără îndoială un instinct mai autentic decât în aporturile vestului şi ale sudului. Totuşi în uimitoarea reverie în piatră de la San Michele din Pa via găsim acelor combinaţii ornamentale în starea lor cea mai pură şi mai acută, o vitalitate bogată şi e calitate enigmatică la care Germania era profund sensibilă. Italia se infiltra prin traseul «nil oiromane, prin trecătorile Alpilor sau prin vechiul regat de la Arles12. Ea instala lei purii ml coloane sub porticuri de tip lombard, la Heichenau şi la Salzburg. De la Borgo San Donnino scena răpirii lui Alexandru avea să treacă la Basel, la Freiburg-in-Breisgau, la Remagen iar medalioanele de tip antic de la Ferrara se regăsec la Oberpleiss. Sculptura al-saciană încrustează în faţade severe numeroase elemente din lemn. Murbach, Rosheim şi mai ales Andiau par să reflecte, dar neunitar, aproape pe bucăţi, bisericile Sant' Ambrogio din Milano, San Zeno din Verona sau catedrala din Modena. Influenţe puţin omogene şi rău asimilate dar care pe una din marile căi ale Occidentului continuă vechile drumuri ale zidarilor şi arhitecţilor lombarzi.

Alte regiuni au avut un rol important şi neobişnuit în istoria acestei mişcări care, în domeniul formelor, interesează atât de profund viaţa spiritului. Astăzi nu mai credem că provence se află la originea sculpturii portalurilor din Nord din a doua jumătate a secolului al XII-lea şi nici că ea ar reprezenta permanenţa unei tradiţii antice. Dimpotrivă ea ne oferă o remarcabilă complexitate de aspecte. A avut de timpuriu, dacă acordăm încredere reputaţiei atelierelor de la Saint-Ruf în Avignon din care nu mai rămâne nimic, sculpturi renumite. Dar arta frizelor a lăsat urme legate de prima arhitectură romanică la Saint-Restitut şi la Cruas. De altfel acelaşi stil şi aceeaşi tehnică caracterizează timpanul încântătoarei biserici Saint-Gabriel ca şi relieful încadrat sub frontonul triunghiular: nu există contrast mai

mare ca acela dintre arhitectura şi plastica ele aici. Un arhaism romanic păstrează în provence arta secolului al XI-lea. Şi pe de altă parte, pe cursul mijlociu al Ronului, la Vieni e sau la Valencia, în aria imediată a expansiunii burgunde o sculptură mult mai savantă supune regulilor stilisticii romanice chiar şi amintiri] e artei romane, de altfel rare şi puţin vizibil Dar bisericile Saint-Gilles-du-Gard şi Saint Trophim din Arles desfăşoară ansambluri considerabile care reprezintă trei epoci ale sculpturii provensale din secolul al XII-lea. Biserici Saint-Gilles, cu frumoasa ei colonadă puter-I

I

nic reliefată pe edificiu, a fost începută în 111C, dar se presupune că sculpturile sunt posterioare13 şi timpanele şi mai târzii încă. În umbra luminoasă a porticului, între stâlpii şi arhitravele care compun aici un fel de nişe dreptunghiulare, figurile sunt amplasate după sistemul roman, fără să fie însă nici romane nici întru totul romanice, independente de arhitectură, mavând decât un rol decorativ – aceasta fiind era mai „antică" trăsătură a lor – şi purtând urmele influenţei din Languedoc ca şi statuile de la Saint-Dénis, pe care nu ele le-au inspirat dar cu care poate se înrudesc. Diferenţe profunde şi aproape ireductibile le deosebesc însă <\v statuile-coloane, mai ales în ceea ce priveşte tratarea umbrelor, bogate şi profunde, văzute cu ochi de pictor, în timp ce un sobru modele ui ornamental pune pe deplin în evidenţă figurile de la Chartres şi Etampes. În orice caz, limpanul cu Cristos în tetramorf aparţine iconografiei din a doua jumătate a secolului ni XII-lea. îl regăsim la Saint-Trophime, a efirei faţadă este şi mai veche; claustrul este cântat 1180 printr-o inscripţie de pe stâlpul nord-vest; capitelurile sunt de altfel de o artă romanică foarte evoluată stăpână pe toate resursele sale. Nu putem să măsurăm toată importanţa raporturilor dintre Provence şi Italia: r\v sunt frapante în iconografie şi apar chiar şi în stil. Din această mare expansiune a formelor meridionale Germania şi Alsacia ne-au dat deja multe exemple. Italia este de altfel tot atât de Hlvrrsă în ceea ce priveşte sculptura cât şi nrhilectura de-a lungul întregii perioade romanice. Este bizantină, este antichizantă în sud i mde vom vedea cum arta de la Capua imperială inspiră începuturile lui Niccolb Pisano. În scania policromia combate plastica care se concentrează pe lintouri la Pistoia (1166 – 1167) şi în Lucea, şi care dă un ansamblu mai bogat ni mai nobil pe portalul baptisteriului de la i i. i în faţa catedralei. În

Lombardia avem de Mii o sculptură propriu-zis romanică, adeseori o remarcabilă energie stilistică14. Primul aspect (şi desigur cel mai curios) este oferit de bisericile din Pavia, San Pietro (1132) şi San Michele cu o luxurianţă, o vitalitate şi o bogăţie care presupun nu „grosolănia” originilor ci febra unei maniere. Aici monstrul şi ornamentul se înlănţuie, supuşi aceleiaşi mişcări. Marile portaluri ale meşterului Gugliemo şi ale meşterului Niccolò sunt de inspiraţii diferite. Adăpostite sub pridvoare uşoare cu colonete subţiri care se sprijină pe spatele a doi lei ghemuiţi, ele acceptă de-o parte şi de alta a golului de fereastră, pe faţadă, reliefuri încastrate chiar în zid amintind încă (ca la portalul catalan de la Ripoll) placajul şi ex-votoul. Această tendinţă de a împodobi suprafeţele în lăţime va rămâne mult timp un bun al artei italiene. Un frumos exemplu ni-l oferă biserica San Zeno din Verona unde vechea poartă c1 bronz, care continuă arta topitorilor germani căror reputaţie şi lucrări se întindeau până: Novgorod, este flancată de o ornamentaţie e arcade şi benzi plate între care se etajează r liefurile meşterului Guglielmo şi ale meşter lui Niccolò. Primul dintre aceşti doi artişti es de asemenea autorul marelui portal de la M dena iar pe al doilea trebuie să-l studiem rr, ales la catedralele din Verona, Piacenza Fer rar a (1135?): tipul portalurilor sale evocă anumite privinţe arta franceză de tranziţie pl statuile sale de profeţi însoţite de cele ale \ chilot paladini Oii vier şi Roland. La Mode (nu pe porticul lui Guglielmo ci pe portalul lângă Campanila) sunt înfăţişate faptele de vi de ale lui Arthur însoţind episoadele cu I nart. Dacă reliefurile faţadei, în forme aspre scurte dar cu mult sentiment, evocă arta în: lor din secolul al XI-lea şi câteva amintiri sarcofagelor antice (specificul funerar al Mo< noi) capitelurile lombarde arată în toată putitatea combinaţii ale stilisticii romanice (clastrul de la Sant’ Orso la Aosta, 1135). Dar nudurile de la Modena, de o tinereţe încântătoare, introduc o poezie cu desăvârşire umană. La catedrala din Parma (1178), la baptisteriul din aceluşi oraş (1196) şi la Borgo San Donnino, Henedetto Antelami dezvoltă o iconografie abundentă şi savantă, de inspiraţie gotică, cu formele tratate mai întâi cu un fel de inflexibilitate, apoi mai suple, cu greutate şi o nobilă calitate monumentală. Coborârea de pe Cruce 15 de la catedrala din Parma, încastrată în zidul meridional al tfanseptului, este de o stranie rigiditate. Ea pare să întărească formule de compoziţie mai vechi de o jumătate de secol. Grupul din stânga, ca şi cum ar fi supus unei atracţii magnetice, se

apleacă în bloc dar fără să se îndoaie în acelaşi sens cu Iosif din Arimaţia ţinându-l pe Iisus în braţe. Aripile îngerului, riguros orizontale, prelungesc braţele crucii. Figurile Soarelui şi ale Lunii pecetluiesc ca nişte cabuşoane registrul superior al acestei neone a cărei epură parcă ar fi fost trasată cu rigla. Însă în partea dreaptă împărţirea hainelor lui Cristos este o anecdotă în stil gotic. Această artă cu două feţe este mai învecinată de Provence decât de Modena. Unitatea ei stă în calmul modeleului şi în plinul volumelor. Dar opere ca Profeţii stând jos sau ca Solomon şi regina din Saba de pe baptisteriu nu mai apar-[\n, nici prin dată şi nici prin stil, artei romanice.

Interesul acestor focare periferice care, din Anglia până în Lombardia, trecând prin nordul l'Yiinţei, Belgia şi Renania, înconjoară cu un r** 1 de border atelierele din centrul şi sud-ves-int Franţei şi cele din nordul Spaniei, constă în „ce: t că ne prezintă, în afară de expansiunea MI mi stil bine definit, al cărui principiu esen-iul constă într-un desăvârşit acord cu arhitec „iru, tradiţii mai vechi îmbinate cu precocita – îi unei alte arte: în ţinutul anglo-normand, x itbularul şi uneori combinaţiile Europei de nrd cu urme ale unor aporturi mai îndepărite; în est, forme şi tehnici carolingiene; în ului mediteranean şi în Italia, rezistenţa sculpturii romanice primitive şi câteva amintiri din antichitate; în sfârşit Île-de-France creează încă din mijlocul secolului al XII-lea o temă iconografică şi un stil monumental nou a cărui influenţă se întinde până departe, în Provence, Italia şi chiar Spania, unde portalul de la San-guesa arată statui-coloane înălţate sub o faţadă de tipul Saintonge. Nu există o succesiune cronologică de la arta romanică la arta gotică. Faptul caracteristic este acela că un focar secundar devine focar principal.

Analiza tehnică a sculpturii romanice, studiul problemei originilor şi al primelor sale manifestări din secolul al XII-lea, adică momentul în care îmbogăţită cu cuceririle secolului al XI-lea atinge plenitudinea şi fermitatea ei clasică, ne-au dezvăluit varietăţi locale. Trebuie să mai indicăm în câteva cuvinte evoluţia şi sfârşitul ei. Mai multe caracteristici mai timpurii sau mai târzii dar rareori izolate îi semnalează declinul: profuziunea, neglijarea funcţiilor, căutarea de efecte pitoreşti, gustul pentru anecdotă, uscăciunea. Răspândindu-se cu o abundenţă care ignoră disciplina arhitecturii şi invadând elemente ale edificiului cărora nu le era destinat sau al căror rol îl

ascunde şi îl slăbeşte, decorul se sustrage severităţii regulii care îl menţinea în anumite amplasări şi cadre strict determinate. Grilajul colonetelor, mai ales în sud-vest, este un prim exemplu, confirmat de tratarea coloanelor scurte care servesc drept socluri la anumite portaluri burgunde. Totodată apare şi căutarea efectelor în ceea ce priveşte compoziţia şi modeleul formelor propriu-zis plastice, sau mai bine-zis vedem aici una din aplicaţiile lui elementare. O reţea de umbre ondulate, o punctare cu accente prea numeroase şi prea strălucitoare compromit verticalitatea şi unitatea maselor monumentale. Bisericile din Poitou şi Saintonge au favorizat, prin materia relativ moale din care sunt făcute, aceste jocuri ale uneltei care se lasă în voia impulsului virtuo-Ii zi taţii şi în acelaşi timp un iluzionism optic care înlocuieşte plinul şi compactul sculpturii, chiar ornamentale în principiu, cu valori, artificii şi aproape tuşe de pictor. Umbra nu mai este proiecţia naturală a corpurilor luminate, O progresie calculată spre lumină, ci o zonă arbitrar scobită în spatele lor. Gustul pentru anecdotă, pentru detaliu şi asemănarea pitorească, pentru fidelitatea faţă de obiect, nota spirituală, amuzată, în reprezentarea accesoriu lui, capătă mai multă importanţă decât ordinea ierarhiilor şi diminuează calitatea stilului. Nevoia de a povesti, interesul pentru „adevărurile” detaliului sunt aici de acord cu instinctul popular, înfruntându-se cu o regulă mai exi gentă. Bourgundia, prin capitelurile navei de la Vezelay, ne dă în această privinţă un exemplu pentru felul în care o mare şcoală ştie să asocieze contrariile, introducând aspecte din faţa de zi cu zi şi imaginea muncilor rustice n economia unui stil pe care totuşi nu-l alteează câtuşi de puţin. Dar aceasta înseamnă, Iacă se poate spune aşa, fisura prin care pare la lumina zilei şi începe să crească spe-i Ticul artei gotice16.

Dar dacă, pe de o parte, stilul se destramă HI tinde să se destrame drept urmare a căutărilor şi curiozităţilor, în regiunile unde evoluează mai încet el tinde totodată să se menii un înăsprindu-se. Regulile ale căror caracte

1 îşi ici le-am observat constatându-le eficacitai<a nu ni se înfăţişează în prima treime sau îi iar în prima jumătate a secolului al XII-lea i un fel de cod a cărui logică riguroasă să se plice întocmai în toate cazurile oferind soluii. i pentru toate problemele. Nu trebuie să iici dem din vedere că viaţa joacă şi ea rolul i structura romanică, având la bază o gândirei Iiilecturală şi o compoziţie de ornament, nu le

o sculptură uscată. Devine însă uscată prin cesul de siguranţă al formulelor, prin conse

n\\n necesară a lucrului în serie şi al fabrii (iei industriale. În locurile unde avea să-şi supravieţuiască sieşi cel mai mult timp, în Catalonia, claustrul catedralei din Gerona şi, nu departe de Barcelona, acela de la sunt Cugat del Valles17, ne pun oarecum în prezenţa mai multor fenomene care ne îngăduie să clasăm şi să datăm seriile de capiteluri: în epoca mai târzie nu numai eleganţa şi căutările detaliului în compoziţii lipsite de unitate, care nu au alt principiu decât plăcerea narativă, ci în primul rând în decoraţia pură de ornament, subţirimea volumelor, profilul decupat ascuţit al siluetelor, uscăciunea friabilă a tijelor al căror diametru este din ce în ce mai mic. Legea constanţei timpurilor care, fixând şi restrângând invenţia, sfârşeşte prin a sărăci toate stilurile, răspândeşte pretutindeni aceleaşi modele şi aceleaşi dimensiuni. Un curios caz de deviere a funcţiilor şi a formelor însoţeşte la sunt Cugat aceste semne de degenerescentă, dar el se regăseşte în numeroase capiteluri din a doua jumătate a secolului al XII-lea; volutele, transformate în cârlige şi atlanţi de arta romanică, devin un fel de chei pandante în cele patru unghiuri ale bolţarului. Ele nu mai susţin ci dimpotrivă îngreunează impulsul. Acele fragile edicule, suspendate ca nişte stalactite, ne apar ca o dezminţire categorică apusă logicii arhitecturale a sculpturii romanice prin specificul baroc al deplinului său.

Dar lumea formelor pe care le-a inventat păstrează silueta şi viaţa mimică pe care o datorează cadrelor în care s-a născut chiar atunci când aceste cadre sunt înlăturate. Este vorba de o sintaxă care şi-a creat un vocabular, iar vocabularul supravieţuieşte sintaxei. Crepusculul artei romanice este plin de asemenea forme aberante zămislite odinioară de> vigoarea visurilor. Arta gotică păstrează câte\; i dintre ele a căror vitalitate se transformă şi slăbeşte: monştrii devin groteşti. Imaginile enigmatice de la bazele catedralei din Sens şi de pe portalul librarilor de la Rouen sunt nu atât mărturia unei verve capricioase cât urmele unei arte care şi-a pierdut actualitatea. Sfârşi-l ui Evului Mediu va asista la renaşterea, cu un fel de forţă explozivă, a întregii sale virulenţe. În momentul în care sistemul gotic tinde să se; destrame, monştrii se trezesc şi încep din nou să mişune în piatră, în lemn, în pergament. Itămâne de văzut dacă acest fenomen ciudat este o „trezire” sau expresia mai intensă a unei surde continuităţi18.

OTE. Decorul romanic. IV.

1 Cu privire la problema Burgundia sau Languedoc, vezi, i afară de lucrările lui Kingsley Porter despre arhitectura mibardă şi sculptura romanică de-a lungul drumurilor de Herinaj, articolele sale, Les debuts de la sculptare romane, izette des Beaux-Arts, 1919; La scupture du XII sièclei Bourgogne, ibid., 1920; – P. Deschamps, La sculpture mume en Lombardie d'après Kingsley Porter, Le moyen, „, 1919; La sculpture romane en Bourgogne, Gazette des uux-Arts, 1922; – E. Mâle, L'architecture et la sculp-ic romanes en Lombardie, à-propos d'un livre recent, id., 1918; – Abbe Terret, Saulieu, Autun, 1919; La calhe –, de Saint-Lazare d'Autun, Mémoires de la Société Educnne, I. III, 1919; La sculpturei bourguignonne aux XIIE et XIIIe

Ies, I. Cluny, II. Autun, 3 vol., 1914 – 1915. Oursel, în roman de Bourgogne, cap. V, rezumă diferitele puncte vedere şi sprijină doctrina lui Kingsley Porter cu priic la originile burgunde; cf. răspunsul lui Deschamps, La al//ture romane en Languedoc et en Bourgogne, Revue lieologique, 1914, care susţine doctrina tradiţională a

Inilor languedoceene şi, de acelaşi autor, Les chapiteaux t'luny, Revue de l'Art, 1931.

— Teoriile şi cronologiile pective pot fi rezumate în felul următor: pentru Kingsley

1 ller, totul porneşte de la Cluny şi nu din Moissac Saul. iilouse; capitelurile deambulatoriului bisericii din Cluny

IM fost executate între 1089 şi 1095; cele mai vechi scuip

„Îi ale bisericii Saint-Fortunat d; n Charlieu în 1094; majo-H nea capitelurilor navei de la Cluny înainte de 1109, dată

morţii sfântului Hugues; capitelurile navei de la Vezelay nu 1104 şi 1120; capitelurile bisericii din Sanlieu în îi anului 1119; capitelurile bisericii din Autun între 1120

1132; timpanul bisericii din Cluny (distrus) în 1113:

ui ar fi servit ca model timpanelor bisericilor din i liiv şi Autun, 1132; biserica din Moissas şi ce e deri

din ea datează de mai târziu.

— Pentru Deschamps, ml şi timpanul bisericii Saint-Fortunat din Charlieu sunt

U'imporane cu b: serică sfinţită în 1094; în seria capitelurilor de la Cluny trebuie să deosebim două grupe: a) capitelurile celor opt coloane ale hemiciclului; b) trei capiteluri care provin din altă parte a

edificiului, de un stil mai vechi, legate de arta capitelurilor bisericii Saint-Benoît-sur-Loire, anterioare anului 1108, şi ale bisericii Saint-Mardn-d'Ainay, din Lyon, sfinţită în 1107; doar capitelurile din al doilea grup, b, ar data de pe vremea sfântului Hugues, mort în 1109; cele două grupe sunt despărţite între ele de un lung interval de timp; capitelurile din grupul a sâit prea perfecte pentru ca să fi fost executate pe vremea sfântului Hugues, aşa încât se plasează între anii 1122 şi 1156, sub abatele Pierre le Venerable, ale cărui scrisori ne fac cunoscută dorinţa lui de a înfrumuseţa biserica şi care este celebru prin dragostea lui pentru muzică (capitelurile tonurilor muzicii liturgice); sculptura bisericii din Sanlieu datează din 1119, cea a navei de la Vezelay din 1120 – 1158 iar cea a bisericii din Autun din 1132 – 1147.

— Pentru Oursel, argumentul capitelurilor „prea perfecte" se întoarce împotriva sculpturii languedoceene; Pierre le Venerable nu a fost singurul abate de la Cluny care a îndrăgit muzica; mai mult decât atât, dn vremea lui datează reacţia sfântului Bernard împotriva artei „monstruoase" de la Cluny (Apologie a Guillaume de Saint-Thierry, 1124); în sfârşit, capitelurile bisericii din Sanlieu sunt tot atât de valoroase ca şi cele ale deambulatoriului de la Cluny, şi toată lumea este de acord cu plasarea lor în anul 1119. Dacă se admite faptul că sfinţirea bisericii din Cluny în 1C95 s-a făcut după terminarea corului şi a capitelurilor, acestea nu mai puteau fi sculptate după montare, întrucât latura superioară poartă urmele unei munci pe care unealta nu ar fi putut să o execute sub zidărie. În această controversă atât de savantă nu lipseşte decât un singur element: analiza stilistică. Vezi lucrarea noastră, L'art des sculpteurs romans, p. 152. La controversa cu privire la capitelurile de la Cluny, trebuie să se adauge K.J. Conant, The Date of the Ambulatory Capitaâs, Speculum, 1930, şi Le Probleme de Cluny d'après les fou'dles recentes, Revue de PArt ancien et moderne, 1931. Cu privire la portalul de vest, J. Talobre, La reconstitution du portail de l'église abbatlale de Cluny, Bulletin monumental, 1934 – 1944. Biserica din Vezelay a constituit obiectul unor analize minuţioase: F. Salet, La Madeleine de Vezelay, Notes sur la faţade de la neţ, Bulletin monumental, 1940, şi La Madeleine de Vezelay, Melun, 1948; A. Katzenellenbogen, The Central Tympanum at Vezelay, Art Bulletin, 1944. Cu privire la lucrările posterioare: R. Kamman, Das Lazarusgrab în Autun, Marburg, 1935; L. Schiirenberg,

Spatromanische und fruhgothehe Plastik în Dijon und ihre Bedeutung fur d-le Skulpturen des Strass-burger întinster Querschiffes, 1937.

2 Vezi Porter, Romanesque Sculptare în Spain, col. Pantheon, 1930, şi raportul lui Gaillard, Bulletin monumer tal, 1931.

— Reliefurile corului bisericii Saint-Sernin, i cele ale claustrului bisericii din Moissac datează din ultimii ani ai secolului al XI-lea; timpanele bisericilor din Moissac şi Saint-Sernin, din primii douăzeci de ani ai secolului al XII-lea. M. Lafargue, Les chapiteaux du cloatre de Notredame de la Daurade, Paris, 1940, plasează cele mai vechi «rii de capiteluri ale bisericii Daurade din Toulouse în jurul anului 1080.

3 Vezi G. Gaillard, Les debuts de la sculpture romane es

uignole. Leon, Jaca, Compostelle, Paris, 1938.

4 Vezi E. Bertaux, Santo Domingo de Silos, Gazette des

Beaux-Arts, 1906 (capitelurile ar data de la 1075; reliefurile ar fi posterioare); Porter, Spain or Toulouse, Art Bulletin, 1924 (ansamblul ar data din secolul al XI-lea); P.

I Jeschamps, Notes sur la sculpture romane en Languedoc et dans le Nord de l'Espagne, Bulletin monumental, 1928 (invripţia este comemorativă şi nu contemporană); Baron

Verhaegen, Silos, Gazette des Beaux-Arts, 1931; G. Gaillard, l'église et le cloatre de Silos, Bulletin monumental, 1932, reia istoria construcţiei; părţile orientale ale bisericii au fost mărite de abatele Fortunius, sfântul Dominique nefăcând alticva decât repararea bisericii preromanice, de tip asturian.

< f. Dom Marius Ferotin, Histoire de l'abbaye de Silos, Paris, IK97; Dom Roulin, Les églises de l'abbaye de Silos et les cloatres de l'abbaye de Silos, Revue de l'Art chrétien, 1908

1910; J. Pérez de Urbei, El claustro da Silos, Burgos, 1930.

Vezi de asemenea M. Schapiro, From Mozarabic to Roiminesque în Silos, Art Bulletin, 1939.

'5 Cu privire la sculptura în ţinutul Languedoc, vezi nrlicolul, scurt dar important, al lui G. Gaillard: De la diversite des styles dans la sculpture romane des pèlerinages, Kevue des Arts, 1951, pp. 77 – 87. Studiul cel mai complet ni privire la biserica din Moissac este cel al lui M. Schapiro din Art Bulletin, XIII, 1931.

I 6 Vezi Tony Sauvel, Tympans de l'Angoumois, Bulletin I monumental, 1936.

7 Teoria „baronială”, conform căreia aceste statui reprezentau o

serie de seniori locali, sprijinitori ai bisericilor, este astăzi înlăturată. Cf. Mile, L'art religieux du XIIe siècle fii France, p. 248, şi T. Sauvel, Les hauts-reliefs rotnans di Surgeres, Revue de Saintonge et d'Aunis, 1936. În mod excepţional, la biserica din Surgeres se găsesc doi călăreţi, de o parte şi de alta a golului central. Cu privire la sta-Iiile lui Constantin, vezi J. Adhemar, Inţluences antiques iltns l'art du Moyen Âge français, Londra, 1939.

*8 Legăturile cu biserica din Moissac sunt subliniate şi de T. Sauvel: La facade de Saint-Pierre d'Angoulême, Bulletin monumental, 1945.

— Regăsim aceeaşi tehnică la bisericile din La Voute-Chilhac, Blesle, Chamalieres-sur-Loire. În importantul său referat cu privire la lucrarea lui A. Fikry, Journal des Savants, 1936, L. Brehier observă frecvenţa temei Adoraţia Mielului la biserica din Puy, temă care provine din Spania mozarabă, unde figurează pe timpane şi în manuscrise ale Apocalipsului. Ea este mult mai rar întâlnită în provinciile învecinate.

* 10 Informaţiile cu privire la sculptura romanică din

Normandia sunt încă foarte limitate. Dimpotrivă, se poate aprecia diversitatea de stil în sculptura romanică engleză în C.E. Keyser, Norman Tympana and Lintels, ed. a II-a, Londra, 1927, şi în cele două mici volume ale lui G. Zarnecki, English Romanesque Sculptare 1066 – 1140, Londra, 1951, şi Later English Romanesque Sculptare 1140 – 1210, Londra, 1953, precum şi în T.S.R. Boaşe, English Art 1100

1216, Oxford, 1953.

* „Studiul recent al lui E. Lambert, Les ecomcons de la cathedrde de Bayeux, Sărtryck un Studies tillagnade Henrik

Corneli, Stockholm, 195C.

12 René Jullian a stabilit aceste itinerarii şi aporturi: Le portail d'Audian et l'expansion de la sculpture lombarde en Alsace à l'époque romane, Melanges de l'École de Rome, 1930. Sfânta Richarde, întemeietoarea mănăstirii din Audian, călătorise prin Italia, ca şi prietenii ei. Unul dintre aceştia, Lintward, a fost episcop de Vercelli. Lintoul (Adam şi

Eva) este mai mult sau mai puţin inspirat după Geneza de la catedrala din Modena. Timpanul este mai alsacian în ceea ce priveşte iconografia: Cristos înmânând cartea sfântului Pavel şi cheile sfântului

Petru, subiect care se regăseşte la bisericile din Marienheim şi Sigolsheim; compoziţia aminteşte însă de timpanul bisericii din Novantola.

13 Două inscripţii funerare din 1142 au fost descoperite pe zidul occidental al criptei, zid construit pentru a purta faţada sculptată. Vezi R. de Lasteyrie, Études sur la sculpture franjaise au moyen âge, Monuments Piot, vol.

VIII, 1902, pp. 96 – 102. Meyer Schapiro, New Documents on Saint-Gilles, Art Bulletin, dec. 1935, observă că este greu să ne sprijinim pe această dată, deoarece nimic nu dovedeşte că inscripţiile ar fi fost plasate în zid imediat după construcţie şi imediat înainte de executarea sculpturilor. Pe de altă parte, el a găsit trei inscripţii funerare ale unor personaje moarte în 1129, conform pomelnicului de la Saint-Gilles. Suntem deci îndreptăţiţi să luăm în consideraţie data mai veche a reliefurilor. Cronologia bisericii

Saint-Gilles a avut de suferit mari oscilaţii. După R. Hamann, Geschickte der Kunst, Berlin, 1933, şi Burlington Ma gazine, 1934, pp. 26 – 29, lucrările bisericii ar fi început în jurul anului 1096. După A. Fliche, Aignes-Mortes ei i

Saint-Gilles, Paris, 1925, p. 75, sculpturile ar data din prima jumătate a secolului al XIII-lea. Cu excepţia timpanelor, nimic nu contrazice faptul că decoraţia bisericii Saint-Câilles ar data de la sfârşitul primei treimi a secolului al XII-lea. Problema bisericii Saint-Gilles a fost revăzută de M. Gouron, Dates des Sculptures du portail de l'église de Kaint-Gilles, Bulletin de la Société d'Histoire et d'Archéologie de Nîmes, 1935. Petrus Brunus, „artifex în opere lig-neo et lapideo”, apare în mai multe documente: la Saint-Jilles în 1157 şi 1171, la Nîmes în 1165 şi 1186. Dat fiind că două din statuile de la biserica Saint-Gilles sunt. cmnate Brunus, această parte a decoraţiei este acum datată în general 1150. Dar părţile inferioare ale faţadei sunt de – iRiir mai vechi iar părţile superioare sunt anterioare datei Ac 1185. Pridvoarele laterale pot fi chiar din jurul anului 1.210. Starea actuală a faţadei vestice de la Saint-Gilles pre Mipune numeroase modificări care n-au fost încă complet elucidate.

* 14 Cu privire la sculptura romanică în Italia de Nord, vezi G. de Francovich, Wiligelmo da Modena… Revista de Keale Istituto d'Archéologia e Storia delP Arte, 1940; F. Krautheimer Hess, The Original Porto dei Mesi at Ferrara and the Art of Niccolò, Art Bulletin,

1944; R. Jullian, l tveil de la sculptare italienne, Paris, 1945; R. Salvini, Vi iligelmo ele origini della sculptura romanica, Milano, 1956. Numeroase probleme de cronologie rămân controversate.

15 Este vorba de fragmentul unui amvon din care mai făceau pane alt relief reprezentându-l pe Cristos în slavă ţi trei capiteluri. Acestea din urmă au fost contestate. După

R. Jullian, Les fragments de Pambon de Benedetto Antelami i\ Parme, Melanges de PEcole de Rome, 1929, ele ar aparline unui meşter foarte apropiat de Antelami, dar mai înclinat spre facilitate. G. de Francovich, Benedetto Ante ia-mi, architetto e scultore, e Parte del suo tempo, 2 vol., Milano, Florenţa, 1952, datează amvonul din Parma în jurul anilor 1175 – 1178 şi îl atribuie anilor de tinereţe ai

lui Antelami (născut către 1150).

16 Exemple interesante în ceea ce priveşte procesul baroc întâlnim chiar şi în ţinutul Basse-Auvergne, la absida bisericii Saint-Pierre din Blesle, la marginea departamentului

Cântai. Capitelurile de aici au fost executate între 115C

şi 1180, poate de către discipolii unor artişti care, cu o generaţie mai devreme, lucrează la capelele meridionale ale

«celeiaşi biserici şi la claustrul din Lavandieu. Această scuip tură nu este străină de cea a marilor ateliere catalane din

Oalligans, Elm, Estany, care, cam în aceeaşi perioadă, credincioase vechii tradiţii romanice, încă vie în aceste regiuni, îl dădeau totuşi un accent atât de nou. Regăsim caracteristicile celui de al doilea atelier din Blesle la absida bisericii Saint-Julien din Brioude şi la biserica din Chanteuges.

L. Brehier, care a analizat această serie, consideră că este vorba despre dezvoltarea unei şcoli locale. Fenomenul este însă de ordin general. Capiteluri, ca acelea înfăţişând la Quintaine sau Natura fecundă, cu figuri în ancorbelement proiectate înainte faţă de fus, cu mase evidate şi bogat sculptate, sunt tipic baroce. Aceeaşi deosebire se observă şi între capitelurile absidei bisericii din Brioude şi celelalte capiteluri ale aceleiaşi biserici. Vezi Brehier, Les chapiteaux de Saint-Pierre de Blesle, Almanach de Brioude, 1929.

17 Vezi Baltrusaitis, Les chapiteaux du cloatre de sunt Cugat del Valles, Paris, 1931. Principiului unei evoluţii interne i se adaugă, în anumite cazuri, jocul influenţelor exterioare. Şantierele din Lérida şi Agramunt sunt în legătura cu şantierele din Toulouse din epoca mai

timpurie. Aporturile maure (care sunt vădite în cazul anumitor capiteluri din aceeaşi regiune în secolul al XI-lea) sunt foarte însemnate la claustrul din Estany, unde se regăsesc temele ceramicii de Paterna (conferinţa lui Puigi Cadafalch, Institut d'art et d'archéologie de PUniversité de Paris, februarie, 1933).

*! 8 H. Focillon a dezvoltat aceste teme în: Quelques survivances de la sculpture romane dans Van français, Mediae§ val Studies în Memory of A.K. Porter, Cambridge (Mas-sachusetts), 1939; reeditare în H. Focillon: Moyen Âge, Survivances et reveils, Montreal, 1945.

V

Arhitectura romanică îşi propagă astfel legea şi în domeniul sculpturii care o decorează. Nicio epocă şi niciun stil n-au gândit mai unitar relaţiile necesare dintre piatra de construcţie şi piatra sculptată. Dar combinaţiile de umbră şi lumină nu sunt singurele care pot da monumentelor viaţa culorii. Biserica romanică foloseşte policromia pentru sculptură şi primeşte în sânul ei pictura murală. Studiul primei probleme este mai greu din cauza extremei rarităţi şi a dărăpănării exemplelor. Acele straturi uşoare care acopereau piatra cu o epidermă subţire de culoare aproape au dispărut complet dar urmele care mai rămân ici şi colo dovedesr interesul pentru o practică folosită pe scară largă de antici fără ca să avem posibilitatea de a-i preciza rolul şi importanţa în secolul al XIII-lea. Nu ştim dacă policromia era folosită doar în scopul de a pune şi mai mult în valoare statuia, de exemplu pentru a „detaşa" reliefurile pe fond, scoţându-le şi mai mult în evidenţă. Cu greu putem crede că nişte meşteri atât de pricepuţi în interpretarea arhitecturală şi plastică a spaţiului şi, după cum vom vedea, atât de sensibili la valorile optice ale picturii, au riscat în felul acesta să dezorganizeze un sistem atât de savant stabilit. Este mai probabil că policromia sculpturii a fost în ochii lor o simplă podoabă, de acelaşi fel cu policromia asizelor şi jocurile de apareiaj. Dar totodată se poate ca introducând-o în procedeele compoziţiei ornamentale să fi profitat de pe urma ei fie pentru a preciza, fie pentru a stimula anumite efecte şi anumite mişcări.

Mai uşor vom putea judeca pictura murală. Importanţa ei confirmă sugestiile suscitate de urmele policromiei propriu-zise şi ne face să credem că prin aceasta din urmă se stabilea acordul între arhitectură, plastică şi decoraţia pictată. Acest mare Ev Mediu de piatră este totodată un Ev Mediu al pictorilor şi deşi vitraliile s-au

dezvoltat pretutindeni odată cu; imploarea străpungerilor gotice, colorarea aces-lora colaborează la armonia întregului. Trebuie să ne reprezentăm bazilicile romanice nu în starea de maiestuoasă ariditate la care le-a adus scurgerea timpului şi care ne place ci într-un lux coloristic care merge de la caz la caz de la câteva tuşe de policromie la amploarea marilor cicluri narative pictate pe ziduri sau pe ţesături împodobite. Dintr-o epocă veche, irla romanică introducea în decorarea monumentelor religioase şi a palaturilor ţesături cu personaje, tapiserii sau broderii care continuau marea pictură istorică. Un memorabil exemplu îl constituie acea „telle du Conquest d'Angle-terre”, atribuită prin tradiţie reginei Mathilde tfi care în ziua de Sfântul Ion era desfăcută în catedrala din Bayeux. Ciudată capodoperă în cure bestiarul oriental, redus la câteva teme, însoţeşte în două benzi paralele povestirea faptelor de caval!

CU

racla în

Să mă neagră a desenului în miniatură circumscrie şi delimitează regiunea culorii tot astfel cum linia aurie a smalţului celular (cloisonne). sau a smalţului pe fond scobit (champleve) 2 menţine emailul. Acelaşi lucru se poate spune despre vitraliu, manuscris prin reţeaua de plumburi şi email prin materia colorată.

Ordinea arhitecturii romanice domină artele ornamentale. Această regulă este desigur nuanţată de la caz la caz dar se impune chiar şi orfèvreriei. Orfevrul, dacă nu este sculptor de idoli, de membre sau de capete, este arhitect de relicvării. El dă raclelor forma unei capele decorate cu arcade şi acoperită cu un acoperiş cu arc dublu rampant; cutiile cu sfânta cuminecătură sunt nişte turnuleţe mici şi rotunde având în vârf un acoperiş exact conic. Meşterii din Köln au dezvoltat cu mult fast tema bazilicii în cruce grecească şi acoperită cu cupolă3, în biserică se instalează astfel o altă biserică mai mică care nu este neapărat de acelaşi tip dar care este tot arhitectură, ca un microcosm cuprins în vastul univers. Un sens analog trebuie atribuit arhitecturilor decorative ale manuscriselor, ale bolţilor sculptate în piatră sau fildeş, ale arcadelor şi stâlpilor cioplţi în lemnul mobilei. Dar acest acord obţinut prin reducere şi imitaţie nu este decât una din formele unui acord şi mai profund. El se exercită cu o armonie caracteristică în pictura murală. Pictura manuscriselor nu face nici ea excepţie. Ca şi relicvariile, majoritatea lor sunt concepute pentru

spaţiul bisericii şi sunt proporţionate la aceleaşi dimensiuni. Fac parte din mobilierul liturgic, au dimensiunile şi formatul necesar pentru a fi ţinute de mâini puternice sau aşezate pe nişte pupitre înalte în faţa cărora omul stă în picioare între coloane masive sub bolţi uriaşe. Pergamentul pe care sunt pictate imaginile are culoarea unui zid şi pare să le încadreze cu o largă bordură de piatră. Figurile care le decorează au deseori amploarea, demnitatea şi forţa senină a unor picturi murale. Se poate să fi fost copiate după ziduri. Dar unitatea de stil nu ne obligă neapărat să recurgem la această ipoteză. Arta ottoniană ne oferă astfel în manuscrisele sale exemplele unor mari picturi istorice: Otto al II-lea din Registrum Gregorii (Chantilly), Otto al II-lea din Evangheliarul de la Bamberg (München), greoi, colosal şi liniştit, încoronarea lui Henric al II-lea între sfinţii Ulrich şi Emmeran, în sacramen-tarul lui Henric al II-lea (München). Un acord stilistic analog, mai precis şi mai izbitor, poate fi remarcat mai târziu pe alt plan şi în cu totul altă regiune. În timpul celei de a doua jumătăţi a secolului al II-lea în Italia meridională, arta de la Monte Cassino, păstrând încă un abundent repertoriu de monştri, parcă s-ar înverşuna să decanteze pictura de surplusul de bogăţii, să o filtreze, să-i dea o nobilă calitate lineară. Aceeaşi evoluţie este vizibilă şi în structura monumentală, mai ales în atelierele romane, cu meşterul numit al „Translaţiilor” de la Anagni, marele artist al celui de-al doilea ciclu al Sfântului Clement şi de asemenea cu meşterul tripticului din catedrala de la Tivoli4. La rândul lor, marile Biblii din Italia Centrală se supun aceleiaşi economii delicate, aceleiaşi poezii înainte de toate grafică în care, în aceeaşi epocă, dar mai strict credincioase stilului de la Monte Cassino, unele manuscrise executate la mănăstirea San Giorgio din Lucea 5 ne oferă exemple desăvârşite în această privinţă. Nimic mai străin de bogăţia şi de violenţa stilului ottonian, chiar atunci când arta meridională ilustrează prozele bogate de pe rulourile manuscrisului Exultet6. Orientul mozarab al lui Beatus aparţine unui climat de stil şi mai îndepărtat, cu viziunile celor şapte biserici ale apocalipsului, ale marii prostituate de la Babilon şi ale ultimelor zile ale lumii. Anglia saxonă rămâne legată de stilul viu, percutant, pitoresc al psaltirii de la Utrecht iar Anglia normandă, în cea de-a doua jumătate a secolului al XII-lea, desprinde din compoziţiile stufoase şi din geniul fantastic al şcolii de la Winchester un stil uscat şi violent, o formă prelungă şi contorsionată care s-a îmbinat mai târziu cu arta gotică7.

Există însă un domeniu în care pictura manuscriselor este în mod firesc chemată să exercite. /influenţă asupra picturii murale: iconografia. Ea este oarecum câmpul ei de experienţă şi marele laborator. Acolo imaginaţia creatoare îşi găseşte cea mai vastă carieră şi instrumentele cele mai docile. Nici aurul, nici fildeşul, nici piatra şi nici materia murală nu oferă ductilitatea pergamentului şi a calamu-11 îi. Imaginea ia naştere din pura formă ornamentală. Ea populează o lume întreagă de fi-/; un şi însufleţeşte abstractul. Neîncetat ea ciează forme dintre care unele n-ar putea să iI pară decât cu această ocazie. Altele se răspândesc pretutindeni. Nu există mijloc de influenţă mai propice şi mai rapid decât manuscrisele. Călugării călători le poartă cu ei. În mima Europei aşa-numiţii „peregrini Scoţi” ai epocii precedente răspândeau arta Irlandei şi II Umbriei de Nord în atelierele de la Sankt-Jallen şi Reichenau8. Lăsând ca moştenire o serio de manuscrise mănăstirii din Weingarten, hidith, contesă de Flandra şi nepoata lui Eduard Confesorul, făcea să se nască o şcoală9. Răspân-ilirea manuscriselor lui Beatus în Aquítania şi până pe malurile Loarei (la Saint-Benoît) determina o iconografie strălucitoare şi nouă. Din Keriptoriul de la Saint-Martial din Limoges ieşeau imagini a căror acţiune se exercita nu mimai asupra domeniului imediat al smalţurilor din Limoges ci şi asupra artei din Langueloc şi Roussillon10. Temele îndrăgite în manuscrisele din Cluny se regăsesc pe un teritoriu mai întins decât ţinutul Mâconnais.

Istoria picturii monumentale este strâns le –, iită de aceea a începuturilor bisericii. Ea îniramnă decorarea catacombelor în care se păs-icnză cu umilinţă, veşnic în umbra cavourilor, f» sela pictură alexandrină cu păsările, ornamentele în formă de frunză de viţă, grupurile de floricele, peisajele romaneşti şi unde ies în evidenţă câteva simboluri al căror sens este ascuns de disciplina misterului, câteva scene biblice sau evanghelice, portrete funerare precum şi primele teme ale iconografiei sacramentelor. Picturile de la Santa Maria Antiqua, pe Forum, demonstrează cât de mult s-a îmbogăţit această artă cu imagini şi figuri la trei secole după recunoaşterea creştinismului, mai ales sub influenţa unor papi greci şi graţie comunităţilor creştine din Orient care începi seră încă în marile mănăstiri de pe Nil înalţe pe zidurile pictate măreţia ierarhii! teologice: Dumnezeu, sfinţii şi călugării exemplari. Dubla consecinţă a disputei cu privire la iconografie a fost întoarcerea la temele pastorale şi

favorizarea picturii profane în detrimentul iconografiei sacre şi pe de altă parte răspândirea în Occident a unor călugări pictori persecutaţi care aduceau de pe ţărmurile orientale ale Mediteranei, odată cu elemente şi tipuri ce se regăsesc în vechiul evangheliar al lui Rabula, compus de un călugăr cu acest nume la mănăstirea Zagha pe Eufrat, o violenţă dramatică şi un instinct de a povesti cu vioiciune şi de a comenta prin imagini ca şi cum ar face-o prin gesturi care influenţează profund pictura. Vom regăsi acest accent în anumite cicluri de fresce care se dezvoltă paraleli cu arta bizantină din Toscana şi cu arta ponti-l fi cală romană atunci când vom studia originile I şcolii lui Giotto. În regatele barbare şi mai ales f în Galia Merovingiană cronicarii şi poeţii ne spun că bisericile erau decorate cu picturi. Ghi cim din texte interesul ciclurilor istorice din palatele carolingiene de pe Rin. Odată cu mozaicul a cărui tehnică a fost inspirată de Bizanţ, se poate ca în aceeaşi epocă să fi existat; o dezvoltare paralelă a picturii sacre, desigur sub impulsul meşterilor care în numeroase ale liere monastice decorau manuscrisele cu adev. i rate capodopere.

I

În epoca romanică observăm această dezvoltare în toată deplinătatea ei. Sub boltă, la intradosul arcurilor, de partea verticală a zidurilor pictorul îşi compartimentează compoziţiile ca paginile sau bandourile unei cărţi. La bolta jya semicupolă, la timpan, în econsoanele dintre arcade el colaborează cu arhitectul şi ordonează figurile în funcţie de locul pe care-l ocupă. Tehnica ornamentală nu pare să fi suscitat, păstrat şi dezvoltat forma: pictura avea în spate o tradiţie în timp ce sculptura trebuise să-şi creeze procedeele. Dar ordinea simetriilor, chiar dacă rămânea străină de naraţia frizelor pictate, se regăsea în armonia timpanelor iar Stilul pliurilor, încreţite şi înfoiate, în evantai, în formă de scoică, în formă de spirală, era un stil ornamental. Printr-un alt caracter mai general pictura romanică este încă în funcţie de nrhitectură. Ea respectă plinul pereţilor, nu scobeşte spaţiul în spatele personajelor, îl anulează, fie prin unitatea unui fond sumbru, fie printr-o alternanţă de bande decorative iar personajele ele însele sunt plate, compuse dintr-o vastă marchetărie de tonuri uniforme, despărl i te printr-o linie regulată şi închisă la culoare. Aceste înalte figuri pline de solemnitate par decupate şi apoi din nou îmbinate ca frunzele de sticlă pe modelul unui vitraliu. Dar materia din care sunt făcute nu este nici ea foarte diferită de zidul însuşi: este ca o

tencuială, simplA sau complexă, uneori tempera, pământ colorat diluat în apă, alteori o succesiune de straturi fine care transpar unele de sub altele dând Ionului strălucirea unui glasiu. Schedula diver-mrum atrium a călugărului Theofilus11 ne dezvăluie compoziţia paletei, alegerea culorilor, diferite pentru chip, mâini, haine, pământ sau împaci şi convenţiile penelului care subliniază prin linii grafice articularea membrelor şi mişeii rea cutelor. Preţioasă mărturie despre formulele unei arte, despre reţetele meseriei, dar «are nu trebuie să ne facă să ignorăm subtili-l îi teameşterilor şi varietatea tratamentelor.

Viollet-le-Duc remarcă că aceştia nu juxtapun direct două tonuri de aceeaşi intensitate ci introduc între ele o zonă cu valoare mai potolită pentru a echilibra armonia. Se poate astfel observa că, pe anumite benzi de meandre compuse din repliuri, ei creează prin alternarea tonurilor deschise cu tonurile închise un fel de perspectivă tonală care fără să impună iluzia despotică a celei de a treia dimensiuni lasă intactă unitatea zidului. Poate că procedee analoge aplicate la policromia sculpturii contribuiau la realizarea unui anumit efect al stilului ornamental.

Am amintit picturile romanice din Catalonia12 şi picturile mozarabe de la San Baudelr în Castilia. Primele sunt importante prin n>... mărul şi vechimea lor precum şi prin legat erile cu Apocalipsul lui Beatus şi prin acea strălucitoare şi graţioasă vioiciune a culorii care într-o epocă foarte veche caracteriza deja manuscrisele de tip vizigot; ele demonstrează importanţa decoraţiei pictate (şi a policromiei) în arta romanică timpurie; desprinse de pe ziduri, un mare număr dintre ele fac astăzi din Muzeul de la Barcelona centrul unde se poate studia în mod sistematic această mare şcoală. Celelalte decorau zidurile şi tribuna unei capele unde un stâlp central susţinea şi ramifica bolta; scene evanghelice de o mare şi originală bogăţie, influenţate de arta franceză, cu uimitoare naturi moarte şi figuri care indică autoritatea unui mare stil sunt însoţite cu scene de vânătoare orientale şi figuri de animale de o remarcabilă putere sintetică. Dar chiar dacă, datorită amestecului de influenţe şi aporturilor musulmane, ele ţin de arta romanică, totuşi printr-unul din aspectele laterale cele mai curioase, ele sunt probabil destul de târzii.

Ca şi în arhitectură, Franţa se remarcă prin diversitatea grupurilor, dar geografia acestora nu este aceeaşi cu geografia arhitecturii sau a sculpturii14. Aceste grupuri pot fi împărţite în două

regiuni: una care cuprinde mai ales Burtfundia şi o parte din Auvergne este regiunea picturilor „strălucitoare” pe fond sumbru; cealaltă, care se întinde de la Loara până în Languedoc, cuprinzând provinciile din vest, este cea a picturilor mate pe fond deschis. Această împărţire nu lasă însă să se vadă profunda ori-tfineyate a fiecărui mediu. Dacă primul grup pare mai coerent, cel de-al doilea abundă în ateliere dintre cele mai felurite care nu se supun monotoniei unei formule. Pictura se desfăşoară aici nu numai în câteva. mari biserici dar adeseori decorează chiar mici biserici parohiale, schituri pierdute în vastul câmpiilor, cripte înguste peste care se răspândeşte viaţa misterioasă a imaginilor. Burgundia avea o practică veche în domeniul acestei arte dovedită de urmele carolingiene recent descoperite în cripta din Auxerre. Cluny cunoştea o decoraţie pic-Ifită de dimensiuni considerabile ca de exemplu acel Cristos în glorie colosal de pe absidă. JV zidurile micului schit de la Berze-la-Viile ne mai poate încă studia, pe nişte frumoase i xemple, stilul şi tehnica picturii de la Cluny, «(sursele subtilităţilor sale şi felul în care stilul narativ se combină cu stilul monumental. (Yistos în glorie de pe bolta în formă de semicupolă, sfinţii care ca pe un lintou sculptat dar minând curba absidei servesc drept piedestal uman gloriei Domnului, în sfârşit, scenele dramatice care de o parte şi de alta încadrează ansamblul au atât fermitatea imobilităţii cât şi vioiciunea mişcării. Tonul este adeseori bogat şi îndrăzneţ ca de exemplu purpuriul violaceu. Suprapunerea de straturi de tencuială conform Ichnicii greceşti, tipul bizantin al anumitor tipuri, cu ovalul alungit, ochii mari şi ficşi, gura ţii nasul subţiri şi în sfârşit prezenţa, în registrul inferior al absidei a mai multor sfinţi din hagiografia orientală ca de exemplu Sfântul Ab-clon şi Sfântul Senen, precizează curentul de influenţă care s-a exercitat probabil, fără prejudiciul altor tradiţii, asupra atelierelor clunisie-m\ Această artă nu se limitează la Burgundia deoarece picturile din Puy şi Brioude, obţinute printr-o tehnică analogă, ne arată figuri mari şi severe proiectându-se pe un cer nocturn. Poate că această artă coborâse chiar mai jos, în Dauphine, la abaţia Saint-Chef 15.

Picturile din vest utilizează în general tonuri mai deschise. Culorile dominante sunt ocru-gal-ben, ocru-roşu, negru şi alb, cu câteva tuşe de cinabru pentru a reda carnea. Verdele apare mai rar. Albastrul este în general rezervat pentru veşmintele lui Cristos. Caracterul mat al tonului se datorează folosirii pământurilor şi

practicii temperei. Adeseori, în spatele figurilor, benzi mari alternate desenează o limită care interzice vederii să părăsească zidul şi să caute dincolo de el iluzia unui spaţiu scobit. Ansan1 blul cel mai vast îl găsim la Poitou, cu picurile de la Saint-Savin-sur-Gartempe. Biserici construită în mai multe etape, după cum i dovedeşte şi diferenţa dintre stâlpi, în formă de frunză cu patru lobi pe traveele occidentale, monocilindrici în rest, este prevăzută deasupra celei mai mari părţi a navei cu o boltă în leagăn continuu fără dublouri, concepută pentru a primi decoraţia pictată. Biblia se desfăşoară aici cu o măreţie familiară în compartimente care se succed de o parte şi de alta a liniei cheilor. Dumnezeu creând lumea aruncă cu un gest al mâinii astrele pe cer; viaţa contemporană, cu faptele sale eterne de muncă şi de luptă dobândeşte o măreţie etică în diferitele episoade ale Facerii. Trecerii Mării Roşii, Construirii Turnului Babel. Cele două picturi cu Cristos în slavă, Fecioara de deasupra golului de uşă de la intrare, scenele apocaliptice de pe portic, episoadele din viaţa sfinţilor din cript; i completează acest ciclu extraordinar. Numeroase sunt bisericile din aceeaşi regiune care sunt împodobite şi ele cu picturi – chiar la Poitiers, de exemplu, Templul Saint-Jean, a cărui decoraţie aparţine mai multor epoci şi care ne arată figuri cu picioare încrucișate, într-o mişcare de dans ca în plastica din Languefil ilnc. Stilul picturii romanice se prelungeşte aici dincolo de limitele sale cronologice: Fecioara din Montmorillon, cu căsătoria mistică a Sfintei Ecaterina, datează probabil din secolul al XIII-lea. Fenomen constant, analog aceluia care în aceeaşi epocă păstrează stilul romanic pe emailurile din Limoges şi în unele tipuri ale sculpturii în fildeş, Fecioara în glorie, de exemplu, ca şi cum imaginea lui Dumnezeu, în pictură şi în artele preţioase, ar avea fixitatea unei peceţi.

Dar intensitatea sentimentului dramatic reînnoieşte formele în anumite episoade în care vinţa umană acţionează cu violenţă. În Berry, biserica din Vicq, cu personajele sale cu tunici rigide şi mişcătoare totodată, compuse dintr-un evantai de pliuri lungi şi conice pe care le deplasează mersul şi gestul, în valea râului Loir, bisericile de la Montoire Artins, Ponce, Saint – Jacques des Guerets şi multe alte biserici din regiunile învecinate demonstrează vigoarea cu cure abordează acest stil viaţa formelor, punând îilapânire pe ea şi conferindu-i în funcţie de ripecificul local o extraordinară personalitate. 11 n ansamblu recent descoperit, acela al criptei din

Tavant16 lângă Ile-Bouchard, în Indre-et-Loiro, ne demonstrează poate în modul cel mai ente Roric forţa de inspiraţie care departe de a «ervi literalităţii unei formule reînnoieşte o arl. & pe teme şi cu aporturi vechi. Ca acel Io-iin de la Saint-Savin, care, cu braţele întinse şi mrpul drept, ocupă cu autoritate ecoansonul pe care sunt înfăţişate anumite figuri, atlanţi, oranţi, imitatori de lampadare, pictate între arcadele de jos, sunt oarecum interpreţii, slujitorii arhitecturii. Ele poartă tunică scurtă şi pantaloni Nlrâmţi ca în miniaturile carolingiene. Altele, îmbrăcate cu un fast oriental, sunt de asemenea tit nonate cu o libertate şi mai capricioasă, amintind de acele fiinţe, ciudate, jumătate umane, jiimfitate ornamentale, pe care le găsim în înjilt Hit urile ornamentelor încolăcite irlandeze. O de străpunsă de o lance dintr-o parte în alta, unduieşte cu nişte flexiuni de o bogăţie şi de o armonie demne de admirat. Este fără îndoială urma unei psihomahii specifice ţinutului Poitou, în timp ce o Coborâre a lui Cristos în limburi, de o compoziţie compactă şi plină de mişcare totodată, aparţine unei regiuni ma vechi a iconografiei. Cât de ciudate sunt în acele străfunduri, în această câmpie din Tou-raine, pictate pe fond alb cu o tuşă înfierbân-tată care contrazice orice idee de model minuţios calchiat. Specificul romanic dă aici întreaga măsură a vieţii sale poetice şi a acelei forţe interioare care, din atâtea aporturi seculare şi din contactul cu atâtea civilizaţii, desprinde, într-o arhitectură şi în sfârşit în variaţiile picturii monumentale, o artă omogenă şi vie totodată, definită simultan de regulile unui stil. de activitatea unor medii istorice şi de specificul unor ateliere.

NOTE. Decorul romanic. V.

1 Tezaurul abaţiei Saint-Dénis ar fi păstrat od nioară o broderie a reginei Berthe, reamintind gloria familiei sale. Gonorre, soţia lui Richard I, este lăudată în Roman de Rou pentru îndemânarea ei în această artă. Ducesa de Nort-humberland oferise catedralei din Ely o brodere care comemora faptele de vitejie ale soţului ei. Apartamentul Adelei, fiica lui Wilhelm Cuceritorul, era decorat cu tapiserii cu subiecte biblice şi istorice. Vezi Leve, La Tapisserie de Bayeux, Paris, 1919, p. 7. Tapiseria, sau mai bine-zis broderia reginei Mathilde, are peste 70 de metri lungime şi o lăţime de O, 50 m. Ea este alcătuită din opt bucăţi de / pânză îmbinate între ele prin cusături fine. Lâna este de (opt tonuri: trei nuanţe de albastru, două nuanţe de verde, un roşu, un galben deschis (de culoarea pielii de caprî i sălbatică) şi un gri (de

culoarea turturelei). Diferitele părţi, între care se constată anumite deosebiri, mai ales în ceea i ce priveşte proporţiile figurilor, au fost poate începute în 1 acelaşi timp de echipe diferite. După unii autori, broderia ar fi fost comandată şi dirijată nu de soţia lui Wilhelm Cuceritorul ci de o altă Mathilde, fiica lui Henric I, regele Angliei, şi soţia împăratului Henric al V-lea, decedată în 1167. După alţii, ea s-ar datora lui Odón, episcop de Bayeux, frate vitreg al lui Wilhelm. Vezi Emile Traverj, Congres arche ologique de 1908, p. 182. În prezent, lucrai ci esenţială este aceea a lui Sir Frank Stenton, The Bayeux l'apestry, Londra, Phaidon Press, 1958.

2 Caracteristica cea mai remarcabilă a smalţurilor din i şi lident este înlocuirea smalţului celular (cloisonne) cu înaltul pe fond scobit (champleve). În locul unui fir subţire limetal sudat pe fond, fondul însuşi iese la suprafaţă. Smal-i. În este încorporat în materia obiectului, desenul este mai i; uros. Această revoluţie tehnică a avut loc, desigur, la

Jiupes, în Rouergue, în 1107, sub abatele Boniface. Do meniile abaţiei Saint-Martial din Limoges se întindeau până ni această regiune. Nu ştim dacă abaţia avea şi un atelier

I" 1 orfevrii. Influenţa ei s-a exercitat, datorită manuscriselor, râu legenda sfântului patron al acestei abaţii, mai aks

În episodul sfintei Valeria decapitată, care-şi poartă siniră capul la sfântul Marţial. Urme ale acestei influenţe găsesc până şi în sculptura romanică din Roussillon. Nu cărei altar celebru, distrus în timpul Revoluţiei, ne este un nici dacă a existat vreun atelier la abaţia G-andmont, moscut dintr-o serie de fragmente răspândiţe la Luvru, u/eul Cluny şi tezaurul din Oreuse, în Galicia. La sfârul secolului al XII-lea aurari şi argintari laici înlocuiesc nelierele abaţiilor. Comerţul cu „opere din Limoges" să ni înde în toată Europa. Producţia industrială exercită asul>I.I. stilului o influenţă regresivă: figuri de aplică executate

HI serie, juxtapunere în loc de compoziţie, reîntoarcerea la l'irsonajul sub arcadă. Vezi Lavedan, Leonard Limousin et lr\ emailleurs français, Paris, 1913, p. 16; J.J. Marquet

Ic Vasselot, Les emaux limousins a fond vermicule, Revue în lieologique, 1905, şi cu privire la evoluţia ulterioară a n i-stei arte, frumoasele studii ale aceluiaşi autor, Gazette

<les Beaux-Arts, 1904, 1911 etc, precum şi a sa Bibliograf hir de

l’orfevrerie et de Vimaillerie françaises, Paris, 1925.

1 De exemplu, relicvarul tezaurului Guelfilor, expus la llerlin în 1930, nr. 22 din catalog (1175). Planul este în ruce grecească. Fiecare braţ al crucii este terminat prinn un fronton, sub care un cintru aplatizat încununează o scenă din Evanghelie. În centru se înalţă cupola şi fie

are parte a acesteia formează în extremitatea inferioară un

Ici de nişă sub care este aşezată o figură. Pe tambur sunt în. ilişaţi Cristos şi cei doisprezece apostoli. Profeţii, dispuşi sub arcade, ocupă partea inferioară a relicvarului. Vezi

W, A. Neumann, Der Reliquienschatz des Hauses Brauttu hireig-Liineburg, Viena, 1921, nr. 23, şi O. von Falke, II. Schmidt, G. Swarzenski, Der Welfenschatz, Frankfurt pe

M.un, 1930 * O operă aproape identică, Relicvarul Eltenlicrr, se găseşte la Victoria & Albert Museum din Londra.

Vezi P. Toesca, Miniature romanedei secoai XI et XII. llibl le mimate, Rivista del R. Istituto d’Archéologia e Siona dell’Arte, 1929. Un grup de manuscrise executate la Kmna sau în împrejurimi, mai ales Evangheliarul E. 16 de la Vallicelliana, prezintă asemănări atât cu arta de la Monte – II

Cassino (Vita S. Benedicţi, Vat, lat. 1202) cât şi cu pic-iturile bisericii San Clement, a celor din Anagni şi Tivoli. Frumoasa calitate lineară se regăseşte la un alt grup de Biblii, B. di Santa-Cccilia din Trastevere (Vat. cod. barb. lat. 5S7), B. di Santa Maria della Rotonda (Vat. lat. 1258) etc, care evoluează spre o execuţie mai plastică, dominantă în frescele bisericii San-Giovanni-Puorta-Latina (către 1191).

5 Morgan Library, M. 737. Cf. ibid. M. 492, evanghe liar latin din Italia de Nord.

6 Vezi E. Bertaux, Iconographie comparée des totdeaux d’Exultet, Paris, 1909. * Cel mai bun studiu este în prezent cel al lui M. Avery, The exultet-Rolls of South Italy, Ox Ford, 1936.

*7 Miniatura engleză a constituit recent obiectul a numeroase studii de mare însemnătate. Vezi mai ales: F. Wor-mald, English Drawings of the Tenth and Eleventh Centuriei, Londra, 1952; Decorative Iniţian in the english Manuscripts Front 900 to 1100, Archaeologia, 1945; The Survival of Anglo-Saxon Illumination after the Norman Con-quest, Proceedings of the British Academy, 1944; The

Development of English Illumination in the Twelfth Cen-tttry, Journal of the British Archaeological Association, 1943; şi T.S.R. Boaşe, English Art 1100 – 1216, Oxford, 1953.

8 Vezi G. Micheli, Recherches sur les manuscrits irlandais dicores de Saint-Gall et de Reichenau, Revue archéologique, 1936. * Ventuminure du Haut Moyen Âge et les influences irlandaises, Bruxelles, 1939.

9 Evangheliare latine de la Thorney Abbey (Morgen 708)

şi New Minister (M. 7C9). Capodopera şcolii de la Weingarten este Mişelul lui Berthold (începutul secolului al XIII-lea, M. 710).

* 10 Vezi T. Sauvel, Les Manuscrits Limousins, Essai sur les liens qui les unissent à la sculpture monumentale, aux emaux et aux vilraux, Bulletin monumental, 1950.

11 Publicată de Comte de Lescalopier, Paris, 1845. Vezi

E. Berger, Beitrage zur Entwicklungsgeschichte der Maltehnick, München, 1897, vol. III; W. Theobald, Technik des

Kansthandwerks im Zehnten Jahrhundert, Theophilus Presbyter, Schedula diversarum atrium., Berlin, 1935;

D. V. Thompson, The Schedula of Theophilus Presbyter, Speculum, 1932, şi The materials of mediaeval painting, Londra, 1936; E. Mâle, La peinture murale en France, în

Histoire de l'art a lui André Michel, vol. I, partea a II-a.

Analiza picturii „în maniera grecească" a fost făcută într-o manieră exhaustivă de F. Mercier în studiul său La Peinture dunysienne, Paris, 1932.

12 În afară de lucrările lui Gudiol, vezi Folch; Torres, Catalogue de la section romane du musée de Barcelone, B., l» 26, şi Puigi Cadafalch, op. cit., g. 147. Decoraţia cea mai simplă imită un apareiaj de piatra de talie. Pe absidă vânt înfăţişate fie Pantocratorul, înconjurat de serafimi şi tic simboluri din Evanghelie (Sunt Miquel din Augulastres, Sunt Climent din Tahull, Esterri din Cardos), fie Fecioara înconjurată de arhangheli (Santa Maria din Tahull, Santa M.iria din Aven). La biserica Sant-Martin din Fouillar, în <. erdana, ansamblul este mai complet: la boltă, Dumnezeu printre îngeri şi simbolurile Evangheliştilor; pe zidul din (unu, Fecioara în rugăciune; dedesubt, pe două registre suprapuse, cei douăzeci şi patru de Bătrâni ai Apocalipsului, bunavestire şi închinarea Magilor. Uneori pictura se desfăşură în toată biserica (Sunt Clement şi Santa Maria din l. \bull) şi

chiar, în alte regiuni ale primei arte romanice, în exteriorul ei (Lombardia, Elveţia, şi, mai târziu, Moldova), l rima artă romanică este o artă de colorişti. Mobilierul liturgic – antependia, padele, ciboria –, podeaua, covoarele, tapiseriile contribuie şi ele la efectul ansamblului. * Cu privire la pictura spanio a în timpul perioadei romanice, de adăugat C.L. Kuhn, Romanesque Mural Painting of Cată-Irmia, Cambridge, S.U.A., 1930; C.R. Port, History of S/hinisb Painting, vol. I, Cambridge, S.U.A., 1930, şi mai recent, W.W.S. Cook & J. Gudiol Ricart, Pintura e Ima-yhieria românicas (Ars Hispaniae, vol. VI, Madrid, 1950).

13 Publicate de W.S. Cook, Art Bulletin, vol. VII, I

ICM3

* ’4 H. Focillon şi-a expus punctele sale de vedere cu privire la pictura murală romanică din Franţa în Peinturet mmanes des églises de France, Paris, 1938. Mai târziu:

„P. Duprat, Enquête sur la peinture murale en France a i moqtte romane, Bulletin monumental, 1942 şi 1943 – 1944;

I. H. Michel, Romanesque Wall Paintings în France, Lonilra şi New York, 1950; P. Deschamps şi M. Thibout, / îi peinture murale en France, le Haut Moyen Âge et l moque romane, Paris, 1951. Cu privire la pictura murală fii Rleză vezi E.W. Tristram, English Mediaeval Wall Pâinii» g, I. The Twelfth Century, Londra, 1944; şi A. Baker, / ricrs Priorv and the early Group of Wall Paintings în

V/mrx, Walpole Society, 1942 – 1943 (publicată în 1946).

* ’5 P. Deschamps & M. Thibout, op. cit., pp. 49 – 52, hl. isează Saint-Chef înaintea grupului de la Cluny şi îl

Icipă direct de Monte-Cassino.

16 Publicat de Melville Webber, The Frescoes of Tavant, Ari Studies, 1925. * De adăugat H. Moyrand, Les Fresques, lr l’église de Tavant, Tours, 1938; şi P.H. Michel, Les I resques de Tavant, Paris, 1944. Cu privire la biserica Saint-S.ivin, I. Yoshikawa, L’Apocalypse de Saint-Savin, Paris, I’M9; G. Gaillard, Les Fresques de Saint-Savin, Paris, 1944; IV Deschamps, M. Thibout & A. Grabar, Observations sur >f /* < Fresques de Saint-Savin, Cahiers Archéologiques, 1949.

BIBLIOGRAFIE vol. I

Introducere

Lucrări generale.

Repertolre d’art et d’archéologie „publicat sub conducerea lui M. Aubert, Paris, 1911 şi în cont; J. Calmette, R. Grousset et J.-J. Gruber,

Atlas historique, II, Le moyen âge, Paris, 1936; L. Courajod, Leţons professăes à l'École du Louvre 1887 – 1891, 3 vol., Paris, 1899 – 1903; Histoire de l'art, publicată sub conducerea lui André Michel, vol. I-III, Paris, 1905 şi în cont. Histoire universelle de l'art, publicată sub conducerea lui M. Aubert, vol. I. Paris, 1932; R. Hamann, Geschichte der Kunst, Berlin, 1933; H. Pirenne, G. Cohen, H. Focillon, La civilisation occidentale au. moyen âge, Paris, 1934; L. Reau, L'art primitif, l'art medieval (Histoire universelle des Arts, vol. II), Paris, 1934; L. Br & ier, L'art chrétien, ed. a II-a, Paris, 1928; Dehio et Bezold, Die kirchlkhe Baukunst des Abendlandes, 2, vol., 5 culegeri de planşe, Stuttgart, 1901; A. Choisy, Histoire de l'architecture, 2 vol., Paris, 1899; F. Benoît, L'architecmre, l'Occident medieval, 2 vol, Paris, 1933 – 1934; Dom Le-clercq, Dorn Cabrol, Dletionnaire d'archéologie chritienne et de liturgie, Paris, 1907 – 1933; Dom Cottineau, Repertoire des abbayes et prieures de l'ordre de saint Benoît, Mâcon, în curs de publicare; Dom Berliere, L'ordre monastique dee origines au XIII* sticle, ed. a II-a, Maredsous, 1921; S. Reinach, Ripertolre de peintures du moyen âge et de la Renaissance, Paris, 1905 – 1922; E. Molsdorf, Christlicbe Symbolik der mittelalterlichen Kunst, Leipzig, 1926; Kunstle, Ikonographie der christlichen Kunst, Freiburg-in-Breisgau, 1928; R. van Marle, L'iconographie de l'art profane au moyen âge et à la Renaissance, 2 vol., Haga, 1932, Ch. – V. Langlois, La connaissance de la nature et du monde au moyen âge, Paris, 1911; E. Gilson, La philosophie au moyen âge, 2 vol, Paris, 1922.

Lasteyrie şi Vidier, Bibliographie generale des travaux histo-i iques e/ archéologiques publies par les sociétés savantes de la France, Paris, 1904 – 1914; A. de Caumont, Abicedaire d'archéologie française, Caen, 1850 şi 1870; Viollet-le-Duc, Bictionnaire raisonne de l'architecture française du Xfe au XVIe siècle, 10 voi, Paris, 1867 – 1873; C. Enlart, Manuel d'archéologie française, noua ediţie, 4 vol., Paris, 1919 şi în cont. J. Brutails, Precis d'archéologie du moyen âge, Paris, 1908; Les églises de France, repertoire historique et archeo-logique, sub conducerea lui M. Aubert şi J. Verrier, Paris, 1932 şi în cont; V. Mortet şi P. Deschamps, Recueil de textes relatifs à l'hhtoire de l'architecture, XI"-XIII sie-cles, 2 vol., Paris, 1911 – 1929; R. Schneider, L'art français, Moyen âge, Renaissance, Paris, 1922; L. Reau şi G. Cohen, l'art du moyen âge et la civilisation française, Paris, 1935; P. Vitry şi G. Briere, Documents de sculptura française du moyen âge,

Paris, 1904; P. Vitry, La sculpture du moyen îige au mtisee du Louvre, Paris, 1934. – A. Venturi, Storia dell'arte italiana, vol. I-VII, Milano, 1901 şi în cont; P. Toesca, Storia dell'arte italiana, I. îl medio evo, Torino, 1927; D'Ancona, Cattaneo şi Wittgens, L'arte italiana, I. Dalie origini alla fine del Trecento; II. 11 Rinascimento, Florenţa, 2 vol., 1931; R. van Marle, The Development of the Italian Schools of Painting, 15 vol., Haga, 1923 – 1934. – V. Lamperez y Romea, Historia de la arquitectura cristiana española en la edad media, ed. a II-a, 3 vol., Madrid, 1930, şi Arquitectura civil española, Madrid, 1922; A. Cal-/ada, Historia de la arquitectura en España, Barcelona, 1928; A.L. Mayer, Mittelalterliche Plastik în Spanien, Munilien, 1922, şi Geschichte der spanischen Malerei, ed. a II-a, Leipzig, 1922; G. Rouches, La peinture espagnole, le moyen âge, Paris, 1932; Tatlock, Tyler etc, Spanish Art, Burlington Magazine Monographs, II, Londra, 1927.

— Germania sacra, sub conducerea lui E. Beitz, F. Lohmann şi A. Wrede, Augsburg, Köln şi Viena, în curs de publicare; I >chio, Geschichte der deutschen Kunst, I şi II, Berlin, f 1923 – 1927, şi Handbuch der deutschen Kunstdenkmaler, 5 vol., Berlin, 1920 – 1928; A. Strânge, Die Emwkklung der deutschen Plastik im Mittelalter, München, 1923; C. Glaser, Die alt-deutsche Malerei, München, 1924, trad. fr., Bruxelles şi Paris, 1931. – F. Bond. English Church Architecture, Londra, 1913; E.F. Prior, Mediaeval architecture în England, Cambridge, 1922; A.H. Thompson, The catbedral churches în England, Londra, 1925; E.F. Prior şi A. Gardner, An account of tnediaeval figure-sculpture în England, Londra, 1912; A. Gardner, A handbook of English mediaeval sculp-ture, Cambridge şi New York, 1934 – P. Clemen, Bel-ţische Kunstdenkmaler, München, 1923; F.-A-J. Vermeulen, Gesebiedenis der Nedeirlandsche Bouivkunst, 3 vol., Haga, 1922 – 1929; Max J. Friedlaender, Die Altniederlandische Ma erei, I-VI, Berlin, 1924 – 1929.

— C.R. Morey, Mediaeval An, New York, 1942; P. I.avedan, Histoire de FArt, II, Moyen âge et temps moderne, Paris, ed. a II-a, 195C; N. Pevsner, An Outlinei of European Architecture, Harmondsworth, 1943 (nb. reed.); J. Harvey, The Gothic World, 1100 – 1600, Londra, 1950; L.: Reau, Iconographie de Van chrétien, 6 vol, Paris, 1955 – 59; J. Evans, An în Mediaeval France, Londra, 1948; M. Aubert, La Sculpture française au moyen âge, Paris, 1947; L. Grodecki, Ivoires français, Paris, 1947; J. Porcher, L'en-luminure française, Paris,

1959; A. Chastel, L'art italien, 2 vol., Paris, 1956; E. Lavagnino, Storia dell'arte medioe-vale italiana, Torino, 1936; M. Kirchmayr, L'architettura italiana, I, Dalie origini al secolo XIV, Torino, 1958; G. Hermanin, L'arte în Roma del secolo VIII al XIV, Bologna, 1945; Ars-Hispaniae, Historia universal del arte his-pânico, vol. II-IX, Madrid, 1947 şi în cont; H. Weigert, Geschichte der deutschen Kunst von der Vorzeit bis zur Gegenwart (Propylaen Kunstgeschichte) Berlin, 1942; E. Gali, Dôme und Klosterkirchen am Rhein, München, 1956; J. Ganiner, Die Kunstgeschichte der Schweiz, vol. I şi II, Frauenfeld, 1936, şi Basel, 1948; ed. fr. revăzută, a vol. I: Histoire de l'art en Suisse, I, Neuchitel, 1941; J. Kvet şi H. Swarzenski, Czechoslovakia: Romanesque and Gothic Illuminated Manuscripts, Greenwich, U.S.A., 1959; O. Leh-mann-Brockhaus, Lateinische Schriftquellen zur Kunst în England, Wales und Schottland vom fahre 901 bis zum Jahre 1307, 2 vol., München, 1955 şi în cont; L. Salztian, Duilding în England down to 1540, Oxford, 1952; T.S.R. Boaşe, ed., The Oxford History of English Art, vol. II-V, Oxford, 1949 – 1957; G.F. Webb, Architecture în Bntain: The Middle Ages (Pelican History of Art), Harmondsworth, 1956; L. Stone, Sculpture în Bntain: The Middle Ages (aceeaşi colecţie), 1955; M. Rickert, Painting în Britain: The Middle Ages (aceeaşi colecţie), 1955; S. Leurs, edit., Geschie-danis van de vlaamsche kunst, 2 vol., Anvers, 1937 – 39; E.H. Ter Kuile, De Bouwkunst van de middeleeuwen, Amsterdam, 1948.

CARTEA 1NTII

Capitolul I. Marile experienţe. Secolul al XI-lea.

Lucrări generale.

L. Halphen, Les Barbares, Paris, 1928; L. Brehier, L'art en France, des invasions barbares à l'ipoque romane, Paris, 1930; E. Mâle, L'art allemand et l'art trancais du moyen âge, Paris, 1917.

— Arta barbarilor şi influenţe orientale: Strzgowski, Altai, Iran und V olkerwanderung, Leipzig, 1917; Rostovtsev, Iranians and Greeks în South Russia, Londra, 1923; The Animal style în South Russia and China: Princeton monographs, 1929; G. Borovka, Scythian Art, Londra, 1928; B. Salin, Die altgermanische Tierornamentik, Stockholm, 1904; N. Aberg, Nordische Ornamentik, Leipzig, 1931; Barriere-Flavy, Las industries des peuples de la Gaule, Paris. 1901; Molinier, Histoire générale des arts appliques à l'industrie, vol. IV, Orfèvrerie, Paris, 1900; L. Brehier, Les lolonies d'Orientaux en Occident au

commencement du moyen âge, Byzantinische Zeitschrift, 1903; J. Ebersolt. Orient et Occident, 2 vol., Paris, 1928. E. Knogel, Schrift-ijitellen zur Geschichte der Kunst der Merowingerzeit, Darm-vtadt, 1936; E. Salin, La civilisation merovingienne d'apris în sepultures, les textes et le laboratoire, 4 vol., Paris, 1950 – 1959; R.L.S. Bruce-Mitford, The. Sutton Hoo Ship-Rurial, Proceedings of the Suffolk Institute of Archaeology, XXV, 1, 1949, pp. 1 – 78.

Monumentele dintre secolul al VI-lea şi secolul al VIII-lea

T. Eblant, Les sarcophages chrétiens de la Gaule, Paris, 1886; E. Michon, Les sarcophages chrétiens dits de l'école îl aquítaine, Melanges Schlumberger, 1924; Rethore, Les cryp-trt de Jouarre, Paris, 1889; Reymond, La chapelle Saint-l. aurent a Grenoble, Bulletin archéologique, 1893; R.P. Dela-iâoix, Étude sommaire du baptistere de Poitiers, Poitiers, 1894; L. Brehier, Les Mosatques mirovingiennes de Thiers, Melanges de la Faculté" des Lettres de Clermont, 1910. J. Hubert, L'art preroman, Paris, 1938, şi l'architecture religieuse du băut moyen âge en France, Paris, 1952; P. Verzone, L'architettura religioasa deU alto medio evo tte Witalia settentrionale, Milano, 1942; T.D. Kendrick, Anglo-Saxon Art to A.D. 900, Londra, 1938; F. Henry, Irish Art in the early Christian Period, Londra, 194C.

Arta carolingiană.

A. Kleinclausz, L'empire carolingien, ses origines et ses transformations, Paris, 1902; Strzygowski, Der Dom zu Aachen und seine Entstellung, Leipzig, 1904; M. Aubert, Aix-la-Chapelle, Congres archéologique de France, Rhenanie, 1922; E. Jeannez-Audra, L'Église carolingienne de Germigny-les-Pres, Institut d'art et d'archéologie de l'Université de Paris, Travaux du groupe d'histoire de l'art, 1928; W. Effmann, Centula, Münster în Westf., 1912; Die Kirche der Abtei Corvey, Paderborn, 1929; L. Brehier, L'originii des chevets a chapelles rayonnantes et la liturgic, La vie et les arts liturgiques, 1921; De Bastard, Peintures et ornements des manuscrits, La Bible de Charles le Chauve, Paris, 1883; A. Boinet, La tniniature carolingienne, son origine, son developpement, Paris, 1913; Leitzehuch, Geschichte der karolin-gischen Malerei, 1894; A.K. Porter, The tomb of Hinemar and Carolingian sculpture în France, Burlington Magazine, 1927; Jacqueline Seligmann, L'orfkvrerie carolingienne, son evolution, Institut d'art et d'archéologie de PUniversiti de Paris, Travaux du groupe d'histoire de l'art, 1928; Roger Hinks, Carolingian art, a study

of early medieval painting and sculpture în Western Europe, Londra, 1935; K.J. Conant, Carolingian and Romanesque Architecture 800 – 1200 (Pelican History of Art), Harmondsworth, 1959; R. Kraut-heimer, The Carolingian Revival of Early Christian Architecture, Art Bulletin, XXIV, 1942, pp. 1 – 38, şi Introduction to an Iconograpky of Medieval Architecture, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, V, 1942, pp. 133; S. McK, Crosby, L'abbaye Royale de Saint-Dénis, Paris, 1953; B. Taracena, P.B. Huguet et H. Schlunk, Arte romano, Arte paleocristiano, Arte visigodo, Arte asturiano (Ars Hispaniae, II), Madrid, 1947; E. Lehmann, Der fruehe deutsche Kirchenbau, die Entwicklung seiner Raumordnung

Ins 1080, Berlin, 1938, ed a II-a, 1949; H.E. Kubach et A. Verbeek, Die vorromanische und romanische Baukunst în Mhteleuropa, Literaturbericht, Zeitschrift für Kunstgeschichte XIV, 1951, pp. 124 – 148, şi XVIII, 1955, pp. 157 – 198;

A. Graber şi C. Nordenfalk, Le haut moyen âge (Sikira: f.ce grands siècles deja peinture), Geneva, 1957; A. Boeck (ei, Abendlandische Miniaturen bis zum Ausgang der romanischen Zeit, Berlin, 1930; W.R.W. Koehler, Die Karoyigischen Miniaturen, I. Die Schule von Tours, 2 vol., Berlin, 1932 – 1934; //. Die Hofschule Karis des Grossen, 2 vol, 1958; ///. Die Grup pe des Kronungsevangeliars, Metzer Handschriften, 2 vol., 1960.

Arta în secolul al XI-lea. Primele forme ale artei romanice.

Rivoiră, Le origini dell'arckitettura lombarda, Roma, t-I, 1901; t. II, 1907; De Trunchis, studii în Congres archeoiogiques de France, Avallon, 1907, Avignon, 1909; Puig i

Cadafalch, L'aire géographique de l'architecture lombarde à la fin du XI" s., Actes du Xe Congres international d'histoire de l'art, Roma, 1912; Le premier art roman, Paris, 1928;

Ijt geografia i els origens del primer art romanic, Meraoires de l'Institut d'études catalanes, III, Barcelona, 1930, trad. fr., Paris, 1935; F. Deshoulieres, L'architecture en

Catalogne du IXE au XII siècle, Bulletin monumental, 1925; P. Verzone, L'architettura romanica nel Novarese, Novară, 1935; Gomez Moreno, Iglesias mozarabes, Madrid»

1919; W.M. Whitehill, Tres iglesias del siglo XI en l provincia de Burgos, Madrid, 1933; A.W. Clapham, English romanesque architecture before the Conquest, Oxfordj

1930; F. Deshoulieres, Au debut de l'art roman, Les églises du XIe siècle en France, Paris, 1929, şi Elements dates de l'art roman en France, Paris, 1936; J. Virey, L'architecture romane dans l'ancien diocese de Mâcon, Paris, 1892; M.

Allemand, Saint-Philibert de Tournus, Institut d'art et d'archéologie de PUniversité de Paris, Travaux du groupe d'histoire de l'art, 1928; P. Deschamps, Étude sur la renalsutrice de la sculpture en France à l'époque romane, Bulletin monumental, 1925; E. Arslan, L'architettura romanica milan-ese, în Storia di Milano, III, Milano, 1954, p. 397 /şi urm., şi l'architettura romanica veronese, Verona, 1939; (E.

Olivero, Architeţtura religioasa preromanica e romanicii
j nell'archidiocesi di Torino, Torino, 1941; D. Thummler, Die
Baukunst des i I-A. Gaya
1954 H itzen
<™ «dor" R°Uene «56 5 f7A ieK re-Normai, mOn
2 J4
4 IS
f Qu. h B" erjca romanică.
«G-GaOIard) J
<JP «noi, Madrid [1934 r M°
de l să rom, (f" G-Gai

K. J. Conant, The early architectural history of the cathe-d-al of Santiago de Compostela, Cambridge Harvard University Press, 1926; Puigi Cadafalch, A. de Falguera, Go-day y Casals, L'arquhectura romanica a Cataluñya, 3 vol., Barcelona, 1909 – 1918; A.W. Clapham, English romanesque architecture after the Conquest, Oxford, 1934; P. Frankl, Die fruhmittelalterliche und romanische Baukunst, Potsdam, 1926; L. Reau, Cologne\, Paris, 1908; R. Kautsch, Die romanischen Dôme am Rhein, Leipzig, 1922; H. Weigert, Die Kaiser-dome am Mittelrhein, Speyer, Mainz şi Worms, 1933; Chanoine J. Warichez, La cathedrale de Tournai, 2 vol., Bruxelles, 1934; L. Gal, L'architecture religieitse en Hongrie du IX au XIII siècle, Paris, 1929; P. Francastel, Van roman de Pologne, Actes du Congres d'histoire de l'art de 1936; J. Roosval, Die Steinmeister Gotlands... Stockholm, 1918; De Vogüé, Les églises de Terre Sainte, Paris, 1860; Enlart, Les monuments des Croises dans le royaume de Jerusalem, Paris, 1925 – 1928; K.J. Conant, Carolingian and Romanesque Architecture, 800 – 1200 (Pelican

History of Art), Harmondsworth, 1959; J. Evans, The Romanesque, Architecture of the Order of Cluny, Cambridge, 1938; E. Lambert, Études medievalei, 4 vol., Toulouse-Paris, 1956; M. Aubert, L'art roman en France, Paris, 1961; K.J. Conant, The Third Church at Cluny, Medieval Studies în Memory of A. Kingsley Porter, Cambridge, S.U.A., 1939, II, pp. 327 – 357, şi Medieval Academy Excavations at Cluny, VIII, Final Stages of the Project, Speculum, XXIX, 1951. pp. 1-12; F. Salet, La Maddeine de Vezelay, Melun, 1948; R. Tournier, Les églises comtoises, leur architecture, des orizines au XVIII siècle, Paris, 1954; J. Vallery-Radot, Les églises romanes du Rouergue, Bulletin monumental, IC, 1940, pp. 5 – 68, şi Le domaine de l'école de Provence, ibid., CUI, 1945, pp. 5 – 63; M. Aubert, L'église Saint-Sernin de Toulouse, Paris, 1933, şi l'église de Conques, Paris, 1939; J. Secret, La restauration de Saint-Front au XIX? siècle, Les Monuments historiques de la France, 1956, pp. 145 – 159; R. Crozet, L'art roman en Poitou, Paris, 1948; E. Lambert, Caen roman et gothique, Bulletin de la Société des Antiquaires de Normandie, XLIII, 1935, pp. 5 – 70; J. Bony, La technique normande du mur epais à l'époque romane, Bulletin monumental, XCVIII, 1939, pp. 153 – 188; R. Grand, L'art roman en Bretagne, Paris, 1958; G. de Angelis d'Ossat, Le influenze bizantine nell'architettura roj]

manica, Roma, 1942; R. Wagner-Rieper, Dt italienische Bau-kunst z» Beginn der Gotik. 2 vol., Gratz, 1.957; M. Salmi, L'architettura romanica în Toscana, Milano, 1927; W.W. Horn, Romanesque Churche în Florence A Study of Their Chronology and Stylutic Development, Art Bulletin, XXV, 1943, pp. 112 – 131; W. Paatz, Die Kirchen von Florenz, 6 vol., Frânefurt-pe-Main, 1940 – 1955; R. Krautheimer, San Nicola în Bari und die apulische Architektur des 12. Jabr-hunderts, Wiener Jahrbuch fur Kunstgeschichte, IX, 1934, pp. 5 şi urm.; H.M. Schwarz, Die Baukunst Kalabriens und Siziliens im Zeitalter der Normannen, Römisches Jahrbuch fur Kunstgeschichte, 1942 – 1944; S. Bottari, L'arebi-tettura della Contea, Catania, 1948, şi / rapporti tra l'architettura siciliana e quella campana nel medio evo, Palladio, 1955, pp. 7 – 28; S. Bettini, L'architettura di San Marco, Padova, 1946; O. Demus, The Church of San Marco în Venice (Dumbarton Oaks Studies, VI), Washington, 1960; J. Gudiol Richart şi J.A. Gaya Nufio, Arquitectura y ascultura românicas (Ars Hispaniae, IV), Madrid, 1948; J. Vieillând, Le guide du pelerin de Saint-Jacques de

Compostelle, Mâcon, 1938; J. Vásquez de Parga, J.M. Lacarra şi J. Uria Riu, Las peregrinaciones a Santiago de Compos-tela, 3 vol., Madrid, 1948 – 1949; J. Secret, Saint-Jacquei et les chemins da Compostelle, Paris, 1955; T.S.R. Boaşe, English Art 1100 – 1216, Oxford, 1953; G.F. Webb, Ely Cathedral, Londra, 1951; F. Saxl, Lincoln Cathedral: The eleventh Century Design for the West Front, Archaeological Journal, CUI, 1946, pp. 105 – 118; N. Drinkwater, Here-ford Cathedral: The Bishop's Chapel of St. Katherine and St. Mary Magdalene, ibid., CXI, 1954, pp. 129 – 137; J. Bony, La chapelle episcopale de Hereford et les apports lorrains en Angleterre après la conquête, Actes du XIXE Congres International d'Histoire de l'Art, Paris 1959, pp. 36 – 43; W.A. Pantin, Durham Cathedral, Londra, 1948; H.G. Leask, Irish Churches and Monastic Buildings, I. The First Phase and the Romanesque, Dundalk, 1955; E. Gali, Dôme und Klosterkirchen am Rhein, München, 1956; W. Hoffmann, Hirsau und die hirsauer Bauschule, München, 1950; W. Meyer-Barkhausen, Das grosse Jahr-hundert kölnischer Kirchenbaukunst, Köln, 1952; R. Le-maire, De Romaanse Boukunst în de Nederlanden, Bruxelles, 1952; S. Brigode, Les églises romanes de Belgique, Bruxelles „7 1943; P. Rolland, La cathedrale romane de Tournai et les courants architecturaux, Revue belge d'archéologie et d'his-toire de l'art, VII, 1937, pp. 229 – 280, şi la tecbnique normande du mur evidă et l'architecture scaldienne, ibid., X, 1940, pp. 169 – 180; J. Ganiner, Histoire de l'art en Suisse, I. Des origines à la fin de l'époque romane, Neuchitel, 1941; G. Fischer, Nidaros Cathedral în Trondheim, The Nor-seman, 1953; E. Lundberg, Den aldsta stenkatedraleni Skara. Festkrift till Martin Olsson, Rig, 1936; E. Cinthio, Lunds Domkyrka under Romansk Tid (Acta Archaeologica Lundensia, seria în 8°, No. 1), Bonn şi Lund, 1957.

Capitolul III. Decoraţia romanică. SCULPTURĂ

E. Mâle, L'art religieux du XIIe siècle en France, ed. a III-a, Paris, 1928; R. de Lasteyrie, Études sur la sculpture française au moyen âge, Monuments Piot, VIII, 1902; A.K. Porter, Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads, 10 vol., Boston, 1923; P. Deschamps, La sculpture française\ a. l'époque romane, Paris, 1930; J. Baltruâaitis, La stylistique ornementale dans la sculpture romane, Paris, 1931, şi Art sumerien, art roman, Paris, 1934; H. Focillon, L'art des sculpteurs romans, Paris, 1931; L. Lefrancois-Pillion, Les sculpteurs français du XII siècle, Paris, 1931; A. Rey, La scupture romane languedocienne,

Toulouse şi Paris, 1936; R. Bemheimer, Romanische Tierplastik und die Urspriingr ibrer Motive, München, 1931 (Cf. Baltrusaitis, Corupte rendu, Revue de l'Art, 1933); Richard H.-L. Hamann, Das Lazarusgrab în Autun, Marburg, 1935; A.K. Porter, Spanish romanesque sculptura, Paris, 1928 (Cf. Gaillard, Bulletin monumental, 1930, şi E. Lambert, Revue critique, 1931); Beenken, Romanische Skulptur în Deutschland, Leipzig, 1924; E. Panofski, Die deutsche Plastik des elften bis dreizehnten Jahrhunderts, 2. voi., München, 1924; Goldschmidt, Die deutseben Bronzethuren des fruhen Mittelalters, Marburg, 1926; Prior şi Gardner, English Mediaeval Figure-Sculpture, Londra, 1904 – 1905; M. Devigne, La sculpture mosane du XII au XVIE's., Bruxelles şi Paris, 1932. * J. Ganiner, Romanische Plastik, Inhalt und Form in der Kunst des XI. und XII. Jahrhunderts, Viena, 1941, ed. a III-a, 1948; P. Pradel, Sculptures romanes des musées de France, Paris, 1958; L. Grodecki, La sculpture du XIe sièclei en France, etat des questions, L'information d'Histoire de l'art, III, a» 8, pp. 98 – 112; F. Garda Romo, Laescu. ltu. ra romanica fi/etcesa hasta 1090, Archivo español de arte, 1957, pp. 221 – 240, şi 1959, pp. 121 – 141; J. Adhemar, Influences amiques dans l'art da moyen âge français, Londra, 1939; R.W. Koehler, Medieval Studies în Memory of A. Kings-ley Porter, 2 vol., Cambridge, S.U.A., 1939; H. Swarzenski, Monuments of Romanesque Art, Cambridge, S.U.A., 1955; A. Katzenellenbogen, The Central Tympanum at Vezelay, Art Bulletin, 1944; F. Salet, La Madeleine de Vezelay, Me-lun, 1948; D. Grivot şi G. Zarnecki, Gislebertus, Sculptor of Aut un, Londra, 1961; M. Lafargue, Les chapiteaux du cloatre de Notredama la Daurade, Paris, 1940; G. Gail-lard, Dr la diversite des styles dans la sculpture romane des pilerinages, Revue des Arts, 1951; M. Durliat, La sculpture romane en Roussillon, 4 vol., Perpignan, 1948 – 1954; E. Mendell, Romanesque Sculpture Saintonge, New Haven, 1940; C. Daras, L'orientalisme dans l'art roman en Angou-mois, Bulletin et Mémoires de la Société archéologique et historique dă la Charente, Angoulême, 1937; R. Crom Nouvelles remarques sur les cavaliers sculptes ou peints dans les églises romanes, Cahiers de civilisation medievale, I, 1958, pp. 27 – 36; G. Gaillard, Les debuts de la sculpture romane espagnole, Leon, Jaca, Compostela, Paris, 1938, şi la sculpture du XI siècle en Navarre avânt l'influence des pèlerinages, Bulletin monumental, 1955; J. Gudiol Ricart şi J.A. Gaya Nuno, Arquitectura y ascultura romanicas (Ars Hispaniae, V), Madrid, 1948; R. Julian, L'eveil de\ la sculpture italienne, La

sculpture romane dans l'Italie du notd, Paris, 1945, şi Les sculpteurs romans de l'Italie septentrionale, Paris, 1952; G. de Francovich, Wiligelmo da Modena e gli inizii della scultura romanica în Francia e în Spagna, Rivista del Reale Işti tuto di archeolog a e storia dell'arte, VII, 1940, şi Benedetto Antelami, architetto et scultore, e l'arte del suo tempo, 2 vol., Milano, Florenţa, 1952; T. Krautheimer Hess, The Original Porta dei Mesi at Ferraraand the Art of Niccolò, Art Bulletin XXVI, 1944, pp. 152 – 174; G.H. Crichton, Romanesque Sculpture in Italy, Londra, 1954; R. Salvini, Wiligelmo ele origini della scultura romanica, Milan, 1956; C.D. Sheppard, Romanesque Sculpture în Tuscany, Gazette des Beaux-Arts, 1959, ţi-A Chronology of Romanesque Sculpture în Campania, A «Bulletin, XXXII, 1950; P. Rolland, La sculpture tour-Moierme, Bruxelles, 1944; P. Francastel, L'art mosan, Paris, 1953; T.S.R. Boaşe, English An, 1100 – 1216, Oxford, 1953; A. Gardner, English Medieval Sculptare, Cambridge, 1951; F. Saxl, English Sculptures of the Xllth century, Londra, 1954; L. Stone, Sculptare în Britain; The Middle Ages, Harmondsworth, 1955; G. Zarnecki, English Roma-nesque Sculpture, 1066 – 1140, Londra, 1951; Later English Romanesque Sculpture, 1140 – 1210, Londra, 1958, şi English Romanesque Lead Sculpture, Londra, 1957; F. Henry şi G. Zarnecki, Romanesque Arches Decorated with Human and Animal Heads, Journal of the British Archaeological Association, seria a III-a, XX-XXI, 1957 – 1958, pp. 1 – 34.

Pictură. Arte decorative

Ph. Lauer, Les entuminures romanes des manuscrits de la Bibiiotheque Naţionale, Paris, 1927; Gelis-Didot et Lafil-lee, La peinture decorative en France, 2 vol., Paris, 1890; F. Mercier, Les primitifs français, La peinture clunisienne, Paris, 1932; L. Giron, Les peintures murales du departament de la Haute-Loire du XIe au XVIII siècle, Paris, 1911; E. Maillard, L'église de Saint-Savin, Paris, 1926; Chanoine Urseau, La peinture decorative en Anjou du XII au XVIII siècle, Angers, 1920; Swarzenski, Die Regensbur-ger Buchmalerei des X. und XI. Jahrhunderts, Leipzig, 1901; Vorgotische Miniaturen, Leipzig, 1927; P. Clemen, Die romanische M onumentalmalarei în den Rheint îndern, Düsseldorf, 1916; H. Karlinger, Die hochromanische Wand-malerei în Regensburg, Monaco, 1920; F.X. Kraus, Die Wandgem ălde der S. Georgskirche zu Oberzell auf der Reichenau, Freiburg, 1844; P. d'Ancona, La miniature italienne du X au XV U siècle,

Paris-Bruxelles, 1925; Paleografia artistica di Montecassino, 4 vol., Montecassino, 1872 – 1877; R. van Marle, La peinture romaine au moyen âge, Strasbourg, 1921; Wilpert, Die römischen Mosaiken und Malereien von IV. bis XII. Jahrhundert, Frieburg, 1917; P. Toesca, La pittura e la miniatura nella Lombardia, JVC – Ian, 1912; W. Neuss, Die Apokalypse des HI. Johannes in der altspanischen und altchristlichen Bibel-Illustration: das Problem der Beatus Handschriften, Munster, 1931; J. Gudioli Cunill, La pintura mig-eval Catalana, Barcelone, 1927; E.G. Miliar, La miniature angiaise, Paris, 1926; J. Mar-quet de Vasselot, Bibliographie de l'orfevrerie et de Vema. il-lerie trancaise, Paris, 1925; D. de Lasteyrie, Histoire de l'orfevreris, Paris, 1875; O. von Falke et H. Frauberger, 240)

rţfcutsebe Schmeharbeiten des Mittelalters, Frankfurt-am-Main, tş04; O. von Falke, Geschichte des Kunstgetverbes, Berlin, 1907; H. d'Hennezel, Histoire du decor textile, 3 vol., Lyon, 1928; G. Migeon, Les arts du tissu, Paris, 1929; A. Grabar et C. Nordenfalk, La peinture romane du, XI* t) Peintures muralex, L'entuminure (Skira: Les grands eles de la peinture), Genève, 1958; W.R.W. Koehler, Byzantine Art in the West, Dumbarton Oaks Papers, I, 1941, pp. 63 – 87; A. Boeckler, Abendl îndische Miniaturen bis zum Ausgang der romanischen Zeit, Berlin şi Leipzig. 1930; E. Van Moe, lllluminated Iniţials în Mediaeval Manuscripts, Londra şi New York, 1950; Bibliothèque Nationale, Les manuscrits a peintures en France, I. Du VII au XHe siècle (Catalogue d'exposition), Paris, 1954; J. Porcher, L'entuminure française, Paris, 1959 (Medieval French Mlniatures, New York, 1960); H. Focillon, Peintures romanes des églises de France, Paris, 1938; C.P. Duprat, Enquête sur la peinture murale en France à l'époque romane, Bulletin monumental, 1942 şi 1943 – 1944; P.H. Michel, Romanesque Wall-ţi a mtings în France, Londra şi New York, 1950; P. Deschamps et M. Thibout, La peinture murale en France, Le haut moyen âge et l'époque romane, Paris, 1951, şi À-propos de nos plus anciennes peintures murales, Bulletin monumental, 1953; M. Ricket, Pain-ting în Britain: The Middle Ages, Harmondsworth, 1954; F. Wormald, The Survival of Anglo-Saxon Illumination af-ter the Norman Conquest, Proceedings of the British Academy, XXX, 1944, şi The Development of English Illumination in the Xllth Century, Journal of the Brilish Ar-chaeological Association, 1943; C.R. Dodwell, The Canter-buty School of Illumination, Cambridge, 1954 şi The Greai Lambeth Bible, Londra,

1959; C.R. Dodwell, O. Pacht şi F. Wormald, The Saint-Albans Psalter (Studies of the War-burg Institute, 25), Londra, 1960; O. Pacht, Hugo Pictor, The Bodleian Library Record, III, 1950, şi The rise of Pictorial Narrative în Twelfth Century England, Londra, 1962; W. Oakeshott, The Artists of the Winchester Bible, Lomtra, 1945; E.W. Tristram, English Medieval Wall-Paint-ing, I. The Xllth Century, Londra, 1944; A. Boutemy, La miniature, Viile-XHe siècles, în E. de Moreau, Histoire de l'Église en Belgique, II, ed. a 2-a 1945, pp. 311 – 362; E.B. Garrison, Italian Romanesque Panel-Painting, Florenţa, 1950 j C.R. Post, History of Spanish Painting, vol. I, Cambridge, E.U., 1930; W.W.S. Cook şi J. Gudiol Ricart, Pintura y imagineria românicas (Ars Hispaniae, VI), Madrid, 1950; W.W.S. Cook, La pintura mural romanica en Cataluña, Madrid, 1956; O. Demus, The Mozaics of Norman Sicily, Londra, 1949; H. Buchthal, Miniaturi Painting in the Latin Kingdom of Jetrusalem, Oxford, 1957; S. gevaert, L'ofevreric mosane au moyen âge, Bruxelles, 1943; S. Collon-Gevaert, Histoire des arts du metal en Belgique, Mémoires de l'Academie Royale de Belgique, VI, Bruxelles, 1951; F. RShrig, Der Verduner Altar, Viena, 1955; G. Oman, The. Gloucester Candlestick, Londra, 1958; M.M. Gauthier, Emaux limousins champleves des XII", XIII, et XIVe siècles, Paris, 1950; M. Chamot, English Medieval Enamels, Londra, 1930; F.M. Stenton, The Bayeux Tapestry, Lonii 1957; P. de Palol, Une broderie catalane d'époque rom.im la Genèse de Gerone, Cahiers archéologiques, 1956.

Îi, Henri Focillon ART LV OCCIDENT

Prezenta traducere a fost realizată după ediţia din 1965 apăruta în Librairie Armand Colin, colecţia Livre de Poche, ediţie din care s-a preluat şi selecţia iconografică (realizată de Jeannine Fricker), precum ţi glosarul.

Henri Focillon rta occidentului

Evul Mediu gotic Voi.

În româneşte de «RINA IONESCU

EDITURA MERIDIANE BUCUREŞTI, 1974

Pe copertă: Fraţii de Umbourg

Les Tm Riches Heurei du Duc de Berry

Calendarul, Luna Aprilie; miniatură, către 1416, Chantilly, Musée Condé

rezervate Editurii Meridiane.

NOTA EDIJIE/ FRANCEZE

Textul de faţă este cel al ediţiei Art d'Occident publicată de Librairie Armand Colin. Bibliografia şirtotele alcătuite de Henri Focillon au fost reluate integral. Notele complementare şi adăugirile bibliografice au fost realizate de Jean Bony, autorul ediţiei engleze a acestei lucrări, publicată de Phaidon Press în 1963. Atât domniei-sale cât şi Editurii Phaidon le adresăm cele mai vii mulţumiri pentru acordarea permisiunii de a le reproduce. Aceste note şi adăugiri sunt precedate de un asterisc.

Cartea a doua

ARTA GOTICĂ

I. ARTA GOTICĂ TIMPURIE

I

I

Încă de la începuturile secolului al XII-lea asistăm, în Sudul Franţei, în Anjou, la nord de Loara şi mai ales pe Domeniul regal al Capeţienilor, la apariţia unui nou element arhitectural care, printr-o strânsă înlănţuire de consecinţe, determină crearea diferitelor piese şi a diferitelor procedee necesare pentru a da naştere unei arte a construcţiei şi unui stil. În însăşi această dezvoltare există o logică de o frumuseţe care a îngăduit să fie comparată cu dezvoltarea unei teoreme. În câţiva ani, nici măcar două generaţii, toată arhitectura legată de ogivă dezvăluie într-adevăr constanţa, continuitatea şi vigoarea unui raţionament. Ogiva apare pentru prima oară, şi mult mai devreme, în altă parte decât în regiunea pariziană. Totuşi numai acolo o duc braţele constructorilor până la ultima ei concluzie implicată, devenind din element de susţinere generatoarea unei întregi arte. Dar această rigoare avântată este rezultatul mai multor experienţe combinate. Pentru a înţelege exact arta gotică din secolul al XII-lea trebuie să-i păstrăm intactă această calitate vie care este pasiunea experimentului. Se poate spune că secolul al XII-lea este marea epocă a experienţelor gotice aşa cum secolul al XI-lea este epoca marilor experienţe romanice; şi tot ca şi el, duce la o formă bine definită o artă încă romanică prin masele şi 8

Într-o oarecare măsură prin echilibrul care o caracterizează, dar gotică prin structură. Prima jumătate a secolului al XIII-lea va merge mai departe în aplicarea sistematică a principiilor şi, rupând definitiv

cu tipul romanic al marilor biserici cu tribune, va duce consecinţele ogivei până la ultima concluzie; arta reionantă va aduce un exces de rafinament prin soluţiile sale; iar la sfârşitul Evului Mediu arta flamboaiantă îi va uita semnificaţia şi-i va neglija funcţiile.

De unde vine ogiva? Am văzut mai înainte* ce vaste căi oferă această problemă cercetării şi ipotezelor. Dacă principiul ogivei a putut fi sugerat constructorilor creştini de cupola cu nervuri a arabilor, teoria1, astăzi condamnată, conform căreia originile ei ar trebui căutate în cupolele din vest, teorie de altfel bazată pe o asimilare inexactă a funcţiei ogivei şi a funcţiei pandantivului, ar recăpăta interes în ochii noştri. Schiţări ale ei sau dovezi sporadice se găsesc în Lombardia, într-o epocă foarte veche. Ogiva apare de timpuriu în Normandia şi în Anglia. În formele ei arhaice are o secţiune groasă şi un profil simplu. Se poate ca la început să fi servit nu atât la acoperământul navelor şi deambulatoriilor ci ca ranfort sub cupole (Quimperle), sub etaje (clopotniţa nordică a bisericii din Bayeux), sub pridvoare şi în cripte. Ogiva de sub pridvor de la biserica din Moissac şi câteva ogive meridionale de acelaşi gen aparţin acestei familii. Dar viitorul ei este în altă parte şi anume la bolţile navelor principale şi ale navelor laterale. De aici importanţa catedralei din Durham. Originea imediată, dacă nu cumva şi aceea îndepărtată, este anglo-normandă. Ea pătrunde în Franţa, mai bine-zis în Île-de-France, odată cu sistemul alternanţelor, cu cel al tribunelor şi cu repertoriul decorului geometric, iar această concordanţă este totodată o confirmare. Chiar dacă

Vezi volumul I: Arta romanică.

este adevărat că a mai fost încercată şi în alte părţi, Normandia e locul de unde a pătruns în Domeniul regal, determinând apariţia unui stil care la rândul lui s-a răspândit din locurile de baştină până departe.

Istoria ne ajută să înţelegem de ce şi-a ales ogiva pământul regiunii pariziene şi cum s-a ajuns ca locul marilor inovaţii să fie Nordul. Île-de-France nu avusese încă o artă romanică bine definită sau mai bine-zis o şcoală; ea rămânea în general credincioasă partiurilor vechi, acoperişului în şarpantă, stâlpilor solizi susţinând arcade în unghi ascuţit; arta romanică a acestui ţinut a fost arta gotică. Ea a trecut aproape fără tranziţie de la o formă arhaică, demult depăşită în Burgundia şi Languedoc, la o formă nouă şi tânără care le-a depăşit repede pe toate celelalte. Această mişcare sincronică prezintă

o importanţă capitală. Dacă nu se ţine seama de ea, există riscul de a interpreta greşit raporturile dintre arta romanică şi arta gotică precum şi semnificaţia romanică a începuturilor acesteia din urmă. Cu alte cuvinte, în aceste locuri unde ea s-a dezvoltat atât de repede şi cu o atât de hotărâtă îndrăzneală de concepţie, una din forţele ei esenţiale a fost faptul de a nu avea de înlăturat o formă clasică, expresie omogenă a unui anumit mediu. Ea nu era urmaşa nimănui. Pe de altă parte experienţele întreprinse aveau loc într-o regiune închisă, având drept centru vechiul comitat de Clermont iar ca raze văile micilor afluenţi ai râurilor Oise şi Aisne; aceste experienţe se răsfrângeau unele asupra altora, având atât privilegiul unor medii strânse şi compacte cât şi pe acela de a se desfăşura pe pământul regelui. Am mai evocat obscurele începuturi şi crâncena politică a dinastiei regale. Dar ea a luat naştere cu învoirea bisericii aşa încât este favorabilă fundaţiilor acesteia; în primele lupte pentru unitatea domenială, ea se sprijină pe oamenii parohiilor iar bunăvoinţa pe care o vădeşte faţă de comune (de altfel l foarte inegală din partea feudalilor) este una din pârghiile politicii sale. Or, dezvoltarea artei gotice este legată de un fenomen urban. Desigur fervoarea spirituală a pelerinajelor se păstrează în Nord în secolul al XII-lea, şi vom vedea că apariţia primei ogive franceze se leagă de transportarea unor moaşte dintr-un loc într-altul. Dar arta gotică se exprimă în primul rând prin catedrale şi, chiar dacă este adevărat că au existat mari catedrale romanice aşa cum au existat şi mari abaţii gotice, nu trebuie să neglijăm această deplasare a axei care face ca fundaţiile cele mai importante să fie de acum încolo plasate în oraşe. Acceptarea acestui fenomen nu înseamnă neapărat reînvierea teoriei „municipale" a lui Viollet-le-Duc. Este deci important de ştiut dacă oraşele în care se înalţă bisericile sunt populate, bogate în resurse, şi dacă sunt sigure drumurile pe care ajung la şantiere materialele de construcţie extrase din cariere de bună calitate. Mulţimile îşi au rolul lor în aceste opere uriaşe, oamenii vin de departe şi împânzesc drumurile pentru a-şi aduce darurile. Acelaşi lucru se întâmplă cu oamenii de la oraşe. Dar nu trebuie uitat faptul că primul capitol al istoriei artei gotice începe şi se sfârşeşte cu două abaţii: Morienval şi Saint-Dénis. Prin originile sale monastice acest capitol se leagă de arta romanică iar cei mai zeloşi propagatori ai ogivei în restul Europei au fost călugării cistercieni.

Această artă creşte şi se dezvoltă odată cu forţa regilor

Capeţieni, în oraşe cu populaţie densă şi cu episcopi activi. În concursul de împrejurări care au favorizat-o există ceva în plus: un anume spirit care, mai mult ca în alte părţi, a ştiut să raţioneze şi să-şi dezvolte posibilităţile. Cum să nu ţii cont de un geniu totdeauna atât de prompt în deducţii? Aceşti artizani speculativi capătă adevărate dimensiuni de epopee, dar asta datorită îndrăznelii în calculul forţelor şi înlănţuirii rapide şi bine 11 închegate a experienţelor. Arta gotică, socotită mult timp o taină plină de zbucium, se întemeiază pe o gândire ordonată şi clară şi pe o ingeniozitate în combinaţii, trăsături caracteristice pentru un anumit mediu social. Desigur, întreg viitorul ei este conţinut în acest element deocamdată sugerat care este ogiva, împreună cu repartiţia împingerilor, fragmentarea bolţii şi autonomia părţilor, dar ea trebuia să fie scoasă în evidenţă ca un principiu de sine stătător. Burgunzii, nerăbdători să găsească un sistem mai puţin greoi prin folosirea leagănului în arc frânat şi a bolţii în cruce, puteau desigur să îl descopere, fiind printre primii care au folosit ogiva, dar, inovatori şi conservatori în egală măsură, legaţi sufleteşte de măreţia artei lor romanice, în contact cu tipul de biserică din Île-de-France, n-au făcut decât să primească soluţiile esenţiale.

Primele manifestări ale ogivei franceze la sfârşitul secolului al XI-lea şi începutul celui de al XII-lea trebuie căutate în ţinutul normand: biserica din Durham şi bisericile englezeşti cu boltă în ogivă2 presupun nişte experienţe mai vechi. Totuşi, în regiunea Parisului, în văile mai retrase din ţinuturile Oise şi Aisne3, pe unde curg râuri înguste în singurătatea pădurilor, se găsesc exemplele cele mai numeroase şi mai ales acelea care anunţă dezvoltarea unui stil. Studiul clasic al lui Lefevre-Pontalis cu privire la arhitectura religioasă în vechea, dioceză din Soissons precum şi numeroasele monografii care l-au completat au precizat principalele ei elemente. În cadrul acestui ţinut, atât de bogat în perspective, Morienval este doar un început4. Odinioară Dagobert a întemeiat aici o mănăstire de femei. La sfârşitul secolului al XI-lea exista o frumoasă biserică romanică, cu mase solide, cu o absidă flancată de absidiole orientate căreia i s-au adăugat două clopotniţe: introducerea ogivei nu i-a modificat nici caracteristicile exterioare şi nici profilul. În 1122, mutarea moaştelor sfântului 1

Annobert a fost cu siguranţă cauza unei transformări a absidei şi a sanctuarului5. În Île-de-France, noul organ de structură, de o

simplitate rudimentară, care va deveni principiul unui stil, apare în primul rând la deambulatoriu. Astfel, la originea catedralelor franceze se află acei zidari necunoscuţi care pentru prima oară au înălţat ogivele bisericii din Morienval şi ale bisericilor din întreaga regiune. Aici, torul gros, de întindere redusă, se susţine pe capiteluri de tip normand, cioplite cu severitate şi sărăcie. Abaca este în felul acesta puternic scoasă în relief. Ea are aspectul unui artificiu de şantier, aplicat cu prudenţă la un program limitat. Principiul însă rămâne stabilit: bolta compactă este înlocuită cu bolta articulată. Ogiva pătrunde oarecum în bisericile din regiune. Şi încă de la bun început ea atinge punctul sensibil; constructorul catedralei de la Saint-Dénis va realiza o adevărată capodoperă tot în partea circulară. Dar importanţa acestui monument nu trebuie să ne ascundă interesul experienţelor care-l preced, îl însoţesc ori îi urmează la câtva timp: părţile cele mai vechi ale bisericilor Saint-Étienne din Beauvaise, Saint-Martin-des-Champs7 şi Saint-Pierre din Montmartre (1137 – 1147) la Paris, absida în he-miciclu a bisericii Saint-Maclou din Pontoise şi pridvorul bisericii Saint-Leu-d' Esserent (către 1150); în ţinutul Vexin, marcă îndelung disputată de regii normanzi şi Capeţieni, biserica Saint-Germer-de-Fly (unde se păstrează un fel de transept occidental), şi biserica din La Ville-tertre, cu capitelurile sale romanice de o vigoare rustică8. Constructorii încep să studieze aici diferitele probleme pe care le ridică ogiva precum şi cele cu privire la funcţia, traseul şi complementele sale.

Care este adevărata funcţie a ogivei? Este portantă? Susţine, uşurează bolta? Este un element esenţial sau un simplu organ de consolidare? Ori poate că nu este decât o eclisă de îmbinare a bolţii în cruce, vasta ei desfăşurare 11 neavând decât o valoare pur plastică, şi anume aceea de a continua în părţile de sus, sub bolţi, desenul şi modeleul stâlpilor, într-un sistem în care împingerile sunt deja repartizate unghiurilor traveii şi unde acoperământul de piatră rezistă şi fără ea? Pentru Viollet-le-Duc şi pentru Choisy ogiva este portantă şi de aici decurge, printr-o înlănţuire logică, întreaga structură gotică, care se comportă ca un raţionament. Pentru autori mai recenţi, şi mai ales pentru Pol Abraham, care dă criticii sale o rigoare incisivă, ogiva nu este portantă iar arcul butant nu este nici el un element de susţinere. Întregul sistem este plastică pură şi tinde să impună ochiului un fel de iluzie în ceea ce priveşte rolul real al stâlpilor compuşi şi al

nervurilor9.

În cadrul acestei dezbateri, care nu este pur arheologică ci interesează în primul rând definirea unei concepţii de gândire, trebuie să acordăm în primul rând atenţie istoriei formelor precum şi analizei lor tehnice. Primele experienţe de ogivă propriu-zisă ne arată că a fost incontestabil concepută ca element de sprijin. Solidă, masivă, bine apareiată, ogiva armeană, sistem organic şi desăvârşit, sprijină fie grele bolţi în leagăn, din piatră, fie, direct, punctul de naştere în formă de cupolă al unor bolţi complexe, şi, prin intermediul unor ziduri de dimensiuni reduse, plafoane placate cu dale. Această tehnică, cu o funcţionalitate precisă, se regăseşte în toată puritatea ei în Occident, în arhitectura militară de la Etampes10 sau în arhitectura religioasă de la Casale Mon-ferrato. Arhitecţii francezi folosesc însă în mult mai multe cazuri fie ogiva extradosată de ziduri de dimensiuni reduse, fie ogiva arcuită pe mijlocul laturilor şi nu pe unghiurile traveii.

O perioadă îndelungată, care depăşeşte momentul originar, pretutindeni unde greutatea bolţilor a sporit cu o încărcătură suplimentară, sub pridvoare, sub clopotniţe, la bisericile din Bayeux, Saint-Guilhem şi Moissac, ogiva e un element de susţinere. La turnul

Saint-Aubin din Angers, rolul ei decorativ şi-plastic e cu atât mai redus cu cât ea se află ascunsă sub o cupolă. Vechile ogive lombarde, care constituie poate locul de întâlnire al modelelor orientale cu tradiţia antică, sprijină bolţi bombate pe un plan pătrat.

Iată, redus la elementele sale fundamentale, un prim capitol peste care nu se poate trece. Ogiva e născocirea unui zidar. A fost concepută ca un element de structură – cu nişte posibilităţi plastice de care arhitectura Armeniei a profitat din plin – şi tot ca element de structură s-a răspândit în foarte scurt timp. Cu toate acestea, deşi ogiva orientală a contribuit, alături de alte învăţăminte şi de alte experienţe, la ivirea şi răspândirea unui nou mod de boltire, ea n-a adus în ţinuturile franceze ansamblul foarte original al sistemului său decât în cazuri excepţionale. În Franţa ea se ciocnea de o concepţie arhitecturală care preferă să dezvolte edificiile decât să le concentreze precum şi de o tehnică puternică şi veche, aceea a bolţii în cruce. Din punct de vedere teoretic, bolta în cruce prezintă toate avantajele bolţii în ogivă, repartizând împingerile laterale în cele patru unghiuri ale tra-veii, pe care e de-ajuns s-o sprijine, şi îngăduind totodată, prin deschizătura ferestrelor de sub lunetele bolţarilor laterali, iluminatul

direct al navei fără a compromite soliditatea zidurilor. Era aşadar firesc să se pună întrebarea dacă bolta în ogivă nu e pur şi simplu o boltă în cruce împodobită cu nervuri.

E ceea ce susţin adversarii tezei lui Viollet-le-Duc. După părerea lor, ogiva e un element. plastic, având totodată scopul de a crea o structură iluzorie. Nu sprijină mai mult decât dubloul. E în principiu inutilă, de vreme ce muchia bolţii în cruce, locul împingerilor diagonale, constituie deja un soi de arc virtual. Nu

11

— Vezi volumul I: Arta romanică.

poate fi interpretată nici ca un element de con – solidare în timpul tasării bolţarilor, fără a contrazice în felul acesta principiul fundamental.al rezistenţei materialelor11. E de ajuns să comparăm subţirimea unei ogive în secţiune cu grosimea, deseori enormă, a bolţilor pentru a înţelege că n-ar putea să le sprijine. E ceea ce demonstrează şi ruinele de război ale unor edificii în care bolţile supuse la şocuri violente au rămas pe loc, în timp ce ogivele lor s-au prăbuşit. Se concede totuşi că acestea din urmă n-au fost inutile în construcţie, pentru că i-au permis arhitectului să-şi concretizeze traseele, să aibă în piatră epura bolţilor, într-o epocă în care stereotomia era o simplă practică şi nu aveau la dispoziţie decât o geometrie de şantier.

Trebuie să remarcăm de la bun început că această concesie este foarte importantă. E mai mult decât o comoditate, e o adevărată garanţie de viitor pentru sistemele de penetraţie foarte diverse inventate de gotici: bolţi în V ale deambulatoriului de la Notredame din Paris, travee la catedralele din Mans şi Toledo, travee trapezoidale, boltire comună a capelelor şi a deambulatoriului, de tipul celor de la Soissons şi Bayonne şi chiar, într-o epocă mai veche, boltirea cu cinci ramuri a capelelor catedralei Saint-Dénis. Dar aceste rezultate ar fi putut fi obţinute şi cu cintre din lemn. De unde acest surplus de preocupare şi de cheltuială impus de cintrele din piatră? Arcurile şi nervurile care le alcătuiau nu aveau oare şi alte avantaje decât utilitatea grafică, făcând mai uşoară construcţia unor bolţi dificile? În primul rând ele nu pot fi asimilate cu nişte dublouri lansalte sub o zonă oarecare, deoarece la bolta romanică în leagăn ansamblul bolţarilor inferiori este continuu. Dubloul romanic, care scandează traveele, este plasat oriunde, perpendicular pe axă, în timp ce ogiva

este aşezată în diagonală şi sub o zonă critică. Critică deoarece este locul presiunilor esenţiale, aşa încât muchia bolţii în cruce devine un arc încorporat, un arc virtual. Dar, în cazul acesta, nu avem oare de-a face cu simple potriviri între două arcuri cu aceeaşi direcţie, aceeaşi deschidere, acelaşi traseu, unul mefiind decât afirmarea solidă a celuilalt? Faptul că arcul diagonal spontan a devenit arc diagonal dedus este demn de luat în seamă. Ogiva materializează, scoate în evidenţă şi mai ales face mai puternic locul marilor presiuni, conform unei evoluţii al cărei termen mediu a fost desigur ogiva cu coadă care străbate muchia bolţii în cruce, colaborând la funcţia ei. În ce priveşte fenomenele de tasare şi consolidare care pun în lumină altă funcţie structurală a ogivei, ele pot fi rezumate la următoarele: ogiva tasează mai puţin decât bolţarul, ea formează în corpul bolţii un element de întărire care îşi asumă o parte din sarcină şi o transformă în presiune. Nu trebuie să uităm că materialele nu sunt aceleaşi în cazul bolţii şi al nervurilor: acestea din urmă sunt mai rezistente, mai bine apareiate şi mai stabile. Obiecţia grosimii bolţilor în raport cu subţirimea (relativă) a ogivelor (ca la catedrala din Reims care excelează din acest punct de vedere) nu este valabilă decât dacă greutatea specifică a materialelor este în funcţie de abundenţa lor. Într-o veche biserică romanică, ca sunt Martin del Canigou, bolţi de mari dimensiuni se sprijină pe nişte coloane care proporţional par cu totul insuficiente. Oare trebuie să tragem concluzia că aceste coloane au funcţia de susţinere? Dacă există ogive care s-au dezlipit de bolţile rămase intacte, nu sunt puţine exemplele de ogive intacte în ciuda prăbuşirii bolţilor.

Trebuie însă să mai facem o dată apel la datele istoriei. Dacă bolta în cruce prezenta aceleaşi avantaje tehnice ca bolta de ogivă, de ce o întâlnim atât de rar deasupra marilor nave, în afara anumitor grupuri ca cel al bisericilor martiniene, de tipul Vezelay şi al primelor bolţi normande care rămân ipotetice12? Iar dacă. ogiva este în primul rând plastică, dacă nu are altă destinaţie decât de a prelungi în acoperământ desenul stâlpilor, de ce a fost adoptată şi răspândită cu atâta amploare de către constructori rebeli la efectele decorative şi preocupaţi să păstreze chiar şi stâlpilor valoarea lor murală, cum sunt constructorii cistercieni?

Astfel noţiunea de ogivă portantă, justificată de studiul primelor monumente la care se aplică, îşi păstrează valoarea în sistemul gotic propriu-zis. Doctrina lui Viollet-le-Duc nu este un simplu joc al

spiritului. Dar a spune că acest sistem este o dialectică înseamnă a recunoaşte implicit că el se modelează în funcţie de dezvoltarea formelor, căci arhitectura este dialectică prin acordul progresiv şi raportul calculat dintre părţi. Această dialectică nu rezidă în regiunea necondiţionată a raţionamentului. Ea se mişcă şi se făureşte în istorie pe calea experienţei. Ea dă naştere şi apoi respinge monştrii puţin viabili, care dovedesc atât libera abundenţă a căutărilor cât şi fermitatea ţelului. Arhitectul Evului Mediu, în ciuda erorilor de calcul sau mai bine-zis de apreciere, a lucrat pe aceste căi, şi chiar dacă admitem că rigoarea sistemului s-a destrămat poate puţin mai devreme decât se crede în mod obişnuit, acest arhitect a gândit catedrala exact ca Viollet-le-Duc.

El însă n-a gândit-o numai. Catedrala pentru el nu este epură şi deducţie. Este o ordine intelectuală care însă se adresează vederii aşa încât ogiva a fost lansată sub bolţi tot pentru a fi văzută. Unui sistem aparent compact, echilibrat prin ansamblu şi greutate, ea îi substituie evidenţa unei complexităţi nervurale şi raporturi de umbre şi lumini care vor tinde din ce în ce mai mult la calitatea grafică. Arhitectura lineară a stilului reionant există în germene la Saint-Dénis, Laon şi Noyon. A nu cunoaşte rolul datelor plastice – şi chiar al efectelor de iluzie – ar însemna să comitem o greşeală tot atât de gravă ca atunci când am defini o clădire numai după planul ei. Ogiva este valoare constructivă, structurală şi optică.

Problema traseului nu este mai puţin importantă decât cea a funcţiei propriu-zise: ea a fost expusă cu autoritate şi sub toate aspectele de către John Bilson. Poate fi prezentată ca un aspect al raporturilor dintre dublou şi ogivă din punct de vedere al înălţimii cheilor, pe o travee de plan pătrat. Dacă cele două arcuri, dubloul şi ogiva, sunt două semicircumferinţe, dubloul înălţat pe lăţimea traveii dă un cintru mai mic decât ogiva înălţată pe diagonală, aceasta din urmă fiind mai mare decât o latură a pătratului. Cu alte cuvinte inegalităţii diametrelor îi corespunde inegalitatea cint Fâlor. În acest caz bolta e şi mai arcuită, creează impresia de dom, cu o diferenţă în ceea ce priveşte nivelul cheilor care poate fi considerabilă, şi chiar şi este, la primele bolţi de ogivă, dar şi mai mult la acele bolţi zise domicale adoptate de constructorii din Angers şi carele caracterizează arhitectura. Pentru a obţine egalitatea de nivel a cheilor, pentru ca perspectiva navelor să nu mai prezinte aspectul unei succesiuni de

calote, întrerupte şi turtite de succesiunea dublourilor, constructorii trebuiau fie să înalţe dublourile fie să teşească ogiva, adică să-i dea traseul unui segment. Evoluţia s-a produs de la bolta domicală la bolta seg-mentală şi mai târziu de la planul pătrat la planul barlong.

În ceea ce priveşte problema membrelor complementare se ajunge foarte repede la soluţia arcului formeret13, mai încet şi printr-o progresie curioasă la aceea a arcului butant. Rolul arcului formeret este nu numai să asigure în mod armonic întâkiirea bolţilor cu pereţii laterali care le primesc ci să-i descarce pe aceştia din urmă primind pe extradosuri o parte a greutăţii bolţarilor. Arcul formeret este un fel de dublou lateral. Niciunul nici celălalt nu sunt indispensabile. Avem numeroase exemple de bolţi în leagăn continuu şi chiar de bolţi în cruce fără dublouri (navele laterale ale bisericii Saint-Savin). Nu trebuie deci să ne mirăm că bolta de ogivă „funcţionează” la început fără arc jormeret. Dar o dată dobândită această descărcare, zidul îşi pierde din importanţă şi nu mai rămâne decât ca zid despărţitor. El începe să prezinte deschizături care nu mai compromit echilibrul până când arhitectul de la Chartres, ducând raţionamentul până la capăt, suprimă zidurile din părţile de sus înlocuindu-le cu ferestre uriaşe având arcul jormeret drept arhivoltă.

Nici arcul butant nu era neapărat necesar. El a fost cerut de înălţimea navelor şi amploarea străpungerilor. Folosirea lui sistematică este târzie. Echilibrul bisericilor cu ogivă este mai întâi echilibrul romanic: tribunele, contraforţii mai mult sau mai puţin groşi şi cu proeminenţe mai mult sau mai puţin numeroase. Tribunele cu boltă de ogivă opuneau un sistem de arcuri laterale aCeluia al arcurilor navei, soluţie analogă bolţii în semileagăn din Auvergne, dar mai complexă, necesitând în părţile de sus o mare soliditate şi deschizături foarte mici. Totuşi s-a simţit de timpuriu că punctele sensibile, acelea unde se exercită marile împingeri, cereau să fie în mod special sprijinite şi că arcurile tribunelor nu erau de ajuns14. Mai întâi au fost completate cu ziduri butante, ascunse sub acoperişuri şi străpunse de o uşă pentru a asigura comunicarea. Catedrala din Laon, unde le-a regăsit Boeswilwald, abaţia cisterciană de la Pontigny, Notredame din Paris aveau astfel o eboșă de sprijinire asigurată prin pinteni. Dar un zid apareiat cu asize orizontale nu are funcţia unui arc. Ideea importantă a fost nu de a face să ţâşnească arcul butant deasupra acoperişurilor unde rămâne încă ascuns, ca la Durham sau la

Saint-Evremont din Creil (biserică distrusă), cât de a-l concepe ca un arc. De atunci structura este completă. Arcul butant se înalţă odată cu navele, ajunge la punctul de întâlnire al împingerilor, sau cel puţin îl caută în mod empiric, îşi dublează voleele, le reuneşte ca la Chartres, prin raze care le susţin; pentru a evita formarea unei bucle dedesubtul punctului de impact, o coloană aşezată în sensul invers al patului de carieră15 sprijină şi întăreşte zidul. Atunci încep să se desfăşoare acele combinaţii vaste şi ciudate de sprijine exterioare adunate şi sprijinite la rândul lor de nişte cu-lee uriaşe, iar navele catedralelor sunt înfăşurate într-un fel de volum secundar sau mai bine-zis o cuşcă care accentuează rând pe rând oblicele şi verticalele.

Aceasta este însă limita clasică a unei dezvoltări tehnice care posedă toate resursele. Înlănţuirea consecinţelor este atât de firească şi de rapidă încât chiar dacă am vrea să ne mărginim la expunerea primelor căutări gândirea o ia înaintea drumului parcurs şi a etapelor şi ajunge fără să vrea să cuprindă totul. Pentru a înţelege arhitectura gotică din secolul al XII-lea, pentru a surprinde ceea ce o deosebeşte de epoca următoare trebuie să ne ferim de previziuni şi să ne limitam. Dacă este adevărat că în cele mai vechi creaţii, la Laon sau Noyon de exemplu, soluţiile constructive prefigurează un viitor, ea rămâne romanică în sentimentul ansamblurilor, rolul zidurilor, echilibru şi în sfârşit în concepţia traveelor şi a suporţilor. Adaptând ogiva la aceste date ea crease înainte de mijlocul secolului o adevărată capodoperă la Saint-Dénis.

NOTE. Arta gotică timpurie. I.

1 Expusă de E. Corroyer, L'Architecture romane, Bibliothèque de Penseignement des Beaux-Arts, Paris, fără dată.

2 Datele nu sunt admise fără discuţie. Vezi R. de Lasteyrie, Architecture religieuse en France à l'époque gothique, p. 31, cu privire la bolţile catedralelor din Durham, Win chester (după 1107), Peterborough (1118), Gloucester (între

1100 şi 1120) etc. * Nava din Gloucester trebuie plasată după 1122.

Acesta este centrul propriu-zis, dar Île-de-France este mai întinsă. Acest ţinut cuprindea şi regiunile Gatinais, Hurepoix, Brie, Mantois, Vexin (partea franceză), Beauvaisis, Valois, Noycmnais, Soissonnais, Laonnais şi Parisis. Vezi Auguste Longnon, Mémoires de la Société de l'histoire de Paris, I, p. 1 şi Lasteyrie, L'architecture en

France à l'époque tothique, I, p. 7.

4 Ogiva de sub clopotniţă de la Auvillers, lângă Clermont-en-Beauvaisis, atribuită uneori secolului al XI-lea, a fost de fapt relansată mult mai târziu. Ogiva nav & i laterale de sud de la biserica din Rhuis e greu de datat.

s cu privire la cronologia respectivă a deambulatoriului şi cea a corului, vezi însemnarea lui Brutails, Congres archéologique de Beauvais, 1905, şi articolele lui Lefevre-Pontalis şi Bilson din Bulletin monumental, 1908 şi 1909.

6 Nava laterală de sud, scutită de modificări (dar recent restaurată, construită în jurul anului 1130, şi chiar, după unii autori, între 1110 şi 1120, prin analogie cu biserica

Saint-Lucien din Beauvais, astăzi distrusă, de altfel neboltită, şi a cărei construcţie se plasează probabil între 1090 şi

1109.

7 După Lefevre-Pontalis, Congres ai cheologique de Paris, 1919, p. 106, absida bisericii Saint-Martin-des-Champs ar fi fost construită de abatele Hugues I (1130 – 1142).

8 Aceste biserici nu au o dată precis stabilită. Frumoasa biserică Saint-Germer, după Lasteyrie, op. cit., p. 17, ar fi fost reconstruită în urma dăruirii unor moaşte în anul

1132, dar este de o fermitate admirabilă şi cu siguranţă posterioară catedralei Saint-Dénis. Biserica din Chars, redu cere la dimensiunile rustice a tipului de mare catedrală de pe Domeniu regal, datează de mai târziu încă. După Enlatrt, Monuments religieux de la region picarde, pp, 11 şi 132, bisericile Notredame din Airaines şi cea din Lucheux, în Picardia, ar data din anii 1140 – 1150.

9 Recentele lucrări în care este amintită şi discutată această problemă sunt următoarele: V. Sabourct, L'évolution de la vaute romane du milieu du XI siècle au debut du

XII, Le Génie Civil, 1934; Pol Abraham, Viollet-le-Duc et le raţionalisme medieval, Paris, 1934, rezumat într-un amcol din Bulletin Monumental din acelaşi an, cu acelaşi titlu; de acelaşi autor, Nouvelle explication de l'architecture religieuse gothique, Gazette des Beaux-Arts, 1934; Marcel Aubert, Les plus anciennes croisees d'ogives, leur role dans la construction, Paris, 1934; H. Focillon, Le probleme de l'ogive, Bulletin de l'Office internaţional des Instituts d'ar-cheologie et d'histoire de l'art, 1935, studiu căruia P. Abraham i-a răspuns în acelaşi

an şi în acelaşi periodic; H. Masson, Le raţionalisme dans l'architecture du moyen âge, Bulletin monumental, 1935.

* 10 Vezi J. Baltrusaitis, Le Probleme de l'Ogive et l'Armenie, Paris, 1936.

11 Principiul fundamental al rezistenţei materialelor este acela al conservării secţiunilor plane. Vezi Abraham, Viollet-le-Duc et le raţionalisme medieval, p. 48. „Într-o secţiune omogenă ca aceea care cuprinde atât nervura cât şi bolta, eforturile variază în mod continuu, nervura şi bolta suferă solicitări de acelaşi ordin, iar prima n-ar putea să preia o parte a încărcăturii în detrimentul celeilalte. De altfel atât bolta cât şi nervura sunt construite cu acelaşi mortar iar limita eforturilor admisibile pentru una ca şi pentru cealaltă este dată de rezistenţa acestui mortar la sfărâmare”. Dar nu este vorba nici de sincronism şi nici de egalitate de lucru la tasare în ceea ce priveşte nervura şi bolta. Arcul fiind construit înaintea bolţarilor, mortarul este fixat iar tasarea terminată mai devreme. În sfârşit materialele, apareiajul şi execuţia nu sunt aceleaşi.

K Nicio navă nu pare să fi fost boltită în Normandia înainte de adoptarea ogivelor, în jurul anului 1120. Există

Inti nave din secolul al XI-lea cu bolţi în cruce în Pirinei, la. Nordul Italiei şi în Renania. În Anglia, micul grup anade C. Lynam, The Nave of Chepstow Church, Archaeg Journal, 1905, LXII, p. 270 şi urm., aparţine

Începutului secolului al XII-lea.

).

„Arcul formeret era curent în bolţile în cruce din

Italia începând aproximativ cu anul 970 iar în Germania încă de la începutul secolului al XI-lea. În Norx. andia n-a foit utilizat dar îl găsim în Anglia după 1080. Apare la bolţir cu nervuri ale navelor laterale de la catedrala din 1” meşter puţin după 1122. În Franţa, după bolţile în UIMI ale bisericii din Vezelay (1120) şi ale capelei Saint-Aignan din Paris, este folosit începând cu aproximaţie dio 1135 la bolţile cu nervuri ale construcţiilor protogotice din grupul de biserici din Paris: turnul nord-vestic al catedralei din Chartres, nartexul catedralei Saint-Dénis, corul bisericilor Saint-Martin-des-Champs şi Saint-Pierre din Mont-martre etc.

14 La tribunele bisericii Saint-Germer, un arc în sfert de cerc, susţinând pe extrados un zid mic, contracarează împingerile bolţilor.

15 Adică fixarea în zid a blocurilor în sens vertical, pentru a mări forţa.

II

Bisericile Saint-Martin-des-Champs şi Saint-Dénis sunt contemporane dar în timp ce prima trădează prin marea neregularitate a planului şi inutila varietate a combinaţiilor de ogive fie condiţii de teren nefavorabile fie o lipsă de rigoare în gândire, cea de a doua, în ciuda restaurărilor lui Pierre de Montereau, dezvăluie autoritatea şi originalitatea unui talent care din funcţiile ogivei a scos un partiu propriu-zis arhitectural. Nava şi transeptul sunt în frumosul stil reionant al templului Sfântului Ludovic, biserica cu trei etaje peste tot ajurată cu goluri de fereastră înlocuind vechea biserică care avea desigur tribune, dar nartexul şi mai ales corul, anterioare cu peste o sută de ani (lucrările au fost începute în vara lui 1129) au o semnificaţie mai mare. Capelele reionante nu sunt decât uşor ieşite în relief faţă de absidă iar coloanele monostile care le preced constituie în jurul absidei un fel de galerie secundară care dublează deambulatoriul şi traveele sale în trapez. Două ferestre se deschid în fiecare dintre ele, de o parte şi de alta a unei ogive suplimentare1, de la cheia careului porneşte într-adevăr o a cincea ramură care se sprijină pe o consolă între golurile de fereastră.

Înlocuirea zidurilor cu coloane pare a fi avut ca scop degajarea vitraliilor a căror dedublare o permitea ogiva suplimentară. Astfel problema iluminatului, mult timp condiţionată de zid, găseşte în tratarea structurii una din soluţiile ei cele mai fericite. Repeziciunea cu care s-a răspândit dovedeşte atât importanţa cât şi ascendentul modelului din care se inspira. Ea a devenit clasică. Regăsirea ei în ţinuturile iberice, la Carboeiro, de către Lambert, arată amploarea acestei expansiuni. Dar primăvara artei gotice prezintă aici şi alte virtuţi: frumuseţea spaţiilor, ample şi bine distribuite, eleganţa proporţiilor şi, chiar şi în profiluri, un fel de tinereţe severă2.

Saint-Dénis nu este numai o capodoperă. Ea înseamnă totodată un fapt demn de luat în seamă în istoria civilizaţiei medievale şi un om. Nu cunoaştem cine a fost marele artist care a ridicat-o dar îl cunoaştem pe acela care, însufleţit de poezia vieţii ei, a conceput-o. Suger, abate de Saint-Dénis, 3 ministru al lui Ludovic al VII-lea, nu mai aparţine acelor ţinuturi de epopee şi sfinţenie în care apar marii abaţi din Sud şi din Burgundia în secolul al XI-lea şi la începutul celui de-al

XII-lea. El stă în picioare în viaţa istorică în care se mişcă cu toată omenia din el şi chiar dacă este vizibil din toate părţile şi amestecat în cele mai mici detalii ale acţiunii nu pierde nimic din măreţia care-l caracterizează. Acest senior se comportă în biserica lui ca pădurarul în pădure, prieten al frumoşilor copaci pe care îi va alege şi al frumoaselor coloane pe care le aduce de foarte departe. Există o anumită notă rustică în vigoarea acţiunilor sale dar entuziasmul lui aprins pentru opera sa creează în jurul acesteia fervoarea, împrejurările și strălucirea care îi sunt necesare. Suger este şeful arhitecţilor, al sculptorilor, orfevrilor şi pictorilor. Gândirea lui aspiră neîncetat la puterea și noutatea formei. Versurile sale, inspirate sau mediocre, îl zugrăvesc în toată agitaţia şi umilinţa sa fără însă să-i mulţumească nevoia de acţiune. Aceasta se răspândeşte în domeniul iconografiei unde lasă o puternică urmă. Poate că el a conceput tema Precursorilor care decorează cele mai frumoase portaluri din Evul Mediu. Îşi impune intenţiile orfevrilor din Lotaringia al căror atelier îl are ca şef pe Godefroy de Claire. În Franţa de Nord nu se mai văzuse nimic asemănător din ziua când, cu o sută de ani în urmă, Gauzlin pornise să facă din Fleury-sur-Loire un exemplu pentru Galia. Dar acţiunea lui Gauzlin a fost întreruptă-Suger şi-a dus sarcina la bun sfârşit şi pentru a lăsa o mărturie a eforturilor sale şi a rezultatelor lor a scris Liber de consacratione ecclesiae. În 1144 Ludovic al VII-lea, Eleonora de Aquítania, seniorii şi prelaţii francezi asistă la ceremonia solemnă. Nu este un simplu episod în analele abaţiei, un moment oarecare al fasturilor dinastice: este o dată mare într-o mare epocă.

Cam în aceeaşi perioadă, câţiva ani mai târziu, încep să se ridice în Domeniul regal acele mari biserici cu tribune, caracterizate prin elevaţia pe patru etaje4 de la arcadele parterului până la ferestrele înalte. Ele inaugurează şi caracterizează prima epocă a catedralelor gotice. Unitatea partiului este fundamentală în toate variantele. Biserica dobândeşte dimensiuni considerabile, se ridică la mari înălţimi, dar rămâne o suprapunere de părţi, puternic desenate şi având fiecare aceeaşi valoare. Deasupra arcadelor se deschid golurile de fereastră ale tribunelor având deasupra un arc de descărcare, apoi acea dantelărie de goluri care dă atâta graţie acoperişurilor, galerii pe colonete sau ferestruice rotunde, în sfârşit ferestrele superioare, înguste, aproape pierdute în ansamblul bolţarilor inferiori. Perspectiva navelor dezvoltă orizontalitatea acestor patru zone, întrerupte fără a fi

însă contrariate de stâlpii alternaţi care susţin bolţile sixpartite. La un întreg grup de biserici diferenţa dintre stâlpii tari şi stâlpii slabi încetează la abaca acelor coloane care despart arcadele, coloane monostile, asemănătoare toate între ele. Tocmai această noţiune a etajelor multiple trebuie s-o abolească secolul al XIII-lea, după exemplul catedralei de la Chartres, în avantajul ferestrelor înalte întinse pe toată suprafaţa cuprinsă între stâlpi şi sub arcurile de ogivă, în avantajul marilor arcade înălţate la nivelul superior al fostelor tribune, nelăsând să subziste între arcade şi ferestre decât un triforium îngust, care până la urmă avea să fie absorbit de acestea din urmă. Existenţa bisericilor etajate din secolul al XII-lea nu pare posibilă decât la dimensiuni considerabile din cauza mulţimii deschiderilor: totuşi în Vexin, o biserică de sat şi în Chars, corul vechii mănăstirii de la Montier-en-Der sunt un fel de reduceri fidele şi complete ale marilor catedrale cu tribune.

Acest caracter, remarcabil prin constanţa sa, nu în întreaga arhitectură a secolului al XII-lea ci numai într-un mare număr de edificii de prim ordin, nu împiedică varietatea în concepţia planului şi compoziţia ansamblurilor. Anumite abside nu au capele reionante. Uneori transeptul este puternic ieşit în afară şi se termină conform regulii printr-un zid plat; alteori extremităţile sale sunt rotunjite; uneori nu este ieşit în afară şi este perceptibil numai în înălţime5; alteori lipseşte şi nimic nu întrerupe vederea de la intrare până la cor. Biserica continuă, care absoarbe capelele şi transeptul de la Notredame din Paris, se opune tipului complex, care le proiectează în afară. Aşezarea clopotniţelor, a căror faţadă romanică din Normandia a oferit principala formulă, admite la extremitatea absidelor laterale turnuri suplimentare care compun faţade laterale. Regăsim astfel în câteva biserici mici şi mijlocii partiul carolingian al clopotniţei lipite de absidă.

Biserica din Noyon6, al cărui transept are braţele rotunjite, şi, o generaţie mai târziu, biserica din Soissons, care n-a păstrat această formă decât la braţul sudic al transeptului, alte biserici din acelaşi grup cu acestea şi care n-au supravieţuit sorţii, cea din Cambray, Notredame din Valenciennes, Saint-Lucien din Beau-vais, Chaalis şi mai ales cea din Tournai sunt legate prin intermediul Belgiei de forma carolingiană7. Partiul moştenit de la bisericile închise ale marilor comunităţi monastice, admirabil dar fără viitor, înlocuit în secolul al

XIII-lea, când capătă o mare dezvoltare tema faţadei laterale, dă triplul acces deschis într-un zid plat, sub un triplu portic, având deasupra o roză între două turnuri. Compoziţia braţului sudic al transeptului bisericii din Soissons, datorită raportului dintre părţi, elegantei structuri a stâlpilor este şi ea plină de interes. Meşterul care a conceput-o8 a combinat partiul unui hemiciclu cu compoziţia unei nave iar capela rotundă cu etaj care îi este anexată şi care în plan pare o simplă excrescenţă adaugă ceva în plus complexităţii efectelor.

Dacă se poate compara pe bună dreptate planul cu braţele transeptului rotunjite cu planul triconc şi dacă se pot negliia bisericile din Köln, Sankt-Maria-im-Kapitol, St. Aposteln, Grosse Sankt-Martin, trebuie neapărat să remarcăm o deosebire foarte importantă: planul triconc este o concentrare, transeptul rotunjit este o dezvoltare. Planul triconc sau treflat este o compoziţie de semicercuri tangente pe care transeptul rotunjit le desparte unele de altele înserând un cor adânc şi cele două braţe ale unei nave transversale vaste. Aceasta ne duce la concluzia că planul unei biserici germane din secolul al XIII-lea care prezintă de asemenea transeptul cu braţe rotunjite, Sfânta Elisa-beta din Marburg, chiar dacă a fost sugerat de tipul bisericilor din Köln, rămâne totuşi mai strâns legat de grupul de biserici despre care am vorbit mai sus şi care sunt mai vechi. Pe lângă aceasta structura bisericilor franceze din această categorie şi mai ales catedrala din Noyon, dezvăluie o originalitate profundă. Ca şi la deambulatoriul bisericii din Saint-Dénis, dar pe un program mai complex, ca şi la Laon, dar pe datele unui plan diferit, asistăm la afirmarea, încă de la început, a caracterului riguros al arhitecturii gotice franceze. Mai mult încă, transeptul bisericii din Noyon oferă un remarcabil sistem de compensaţie. Două pasaje suprapuse, la nivelul celui de-al doilea şi la al treilea etaj de ferestre, unul interior şi celălalt exterior, se echilibrează între ele.

Arhitectul din Laon dimpotrivă desenează foarte clar transeptul puternic ieşit în afară, cu proporţii considerabile, cărora mai târziu le-au corespuns cele ale sanctuarului, terminat mai întâi printr-un braţ rotunjit, desigur cu capele reionante şi înlocuit mai târziu de un transept cu braţele plate. Nicăieri poate dezvoltarea acestei mari arhitecturi gotice din secolul al XII-lea nu atinge această amploare şi nici, în ceea ce priveşte nava şi transeptul, această unitate severă. De altfel mulţimea arcadelor, a planşeelor şi a golurilor anunţă partiul

marilor evidări gotice. Continuatorii primelor campanii, deschizând în faţadă un pridvor adânc, model al pridvoarelor laterale de la Chartres, înălţând acele turnuri al căror desen Villard de Honne-court ţinea neapărat să-l ia cu el în călătorie, înălţând în golurile de fereastră din partea de sus boi de piatră, cu gâtul întins pe deasupra acoperişurilor oraşului spre orizontul câmpiei, nu alterau nici pe departe caracterul unui monument care ne îngăduie să măsurăm nu numai dimensiunile unei arhitecturi ci şi dimensiunile Unei umanităţi. Pe vechea sa acropolă, unul din locurile fortificate ale ultimilor carolingieni, profilul bisericii are un aspect oarecum militar. Cele şapte turnuri o înalţă spre cer şi tot nişte turnuri par şi acele capele înalte din braţele (ransseptului străpunse, ca şi la transeptul bisericii din Noyon, de registre suprapuse de Ferestre şi care vor fi preluate la alte biserici din zone mai îndepărtate. Exemplul compoziţiei ansamblurilor a fost luat de la Tournai: am văzut că această catedrală ţine de două epoci.

Planul şi aşezarea turnurilor desenau tema maiestuoasă a bisericii cu mai multe clopotniţe care, începând cu biserica din Laon, domină viitorul catedralelor franceze. Constructorul de la Chartres îl va încorpora în arta secolului al XIII-lea9 dându-i o autoritate clasică.

Aceasta este dubla semnificaţie a catedralei din Laon: realizează pe deplin gândirea secolului al XII-lea şi pregăteşte dezvoltarea viitoare. Dar umbra turnurilor din Laon nu trebuie să acopere măreţia catedralei Notredame din Paris; aceste două biserici sunt aproape contemporane; totuşi fundaţia de la Laon (1157) 10 ar preceda-o pe cea de la Notredame (1163) II. Ca şi încântătoarea biserică colegială de la Mantes 12, cu care prezintă mai multe trăsături comune, catedrala din Paris aparţine tipului de biserică continuă: în planul original transeptul, de dimensiuni reduse, nu era ieşit în afară. Această unitate, confirmată de absenţa capelelor reionante restrânge oarecum imensul sistem cu cinci nave. Alternanţa stâlpilor care suportă bolta sixpartită, alternanţă disimulată la parterul navei prin frumoasele coloane monostile ale arcadelor, se regăseşte în coloanele care despart navele laterale, cele mai importante fiind consolidate de colonete aşezate în sensul invers al patului de carieră, care înconjoară fusul stâlpului. Bolta în V a deambulatoriului nu este mai puţin demnă de remarcat ca o dovadă a libertăţii cu care interpretează aceşti meşteri funcţia, înainte de a se ajunge la fixitatea soluţiilor clasice. Regăsim aici o dovadă în bolta tribunelor care porneşte de la navă dezvoltându-se din

ce în ce mai mult deasupra navelor laterale13. În sfârşit cu cei 32, 50 metri de sub boltă Parisul inaugurează epoca dimensiunilor colosale: bisericile contemporane nu au în medie decât 24 metri. O dinastie de biserici mari este legată de catedrala Notredame şi nu nu-\n-ai acelea pe care Anthyme Saint-Paul le \nsideră din grupul numit în mod ciudat \>ăla intimă”. Dar mai mult decât bisericile

If din Arcueil, Beaumont sau Mouzon u, catedrale ca acelea din Bourges sau din Mans dovedesc puternice legături cu Parisul. Vom vedea totuşi că de la un anumit punct ele încep să se deosebească, ba chiar să se opună, dovedind astfel că indicii arheologici nu sunt suficienţi pentru a defini arhitectura.

Astfel se prezintă aceste mari biserici cu tribune a căror puternică unitate de stil admite, după cum am văzut, variante în privinţa planului, a structurii şi a compoziţiei maselor. Ansamblul este omogen şi are valoare în sine. Dacă îl descompunem putem descoperi ce a rămas din el în epoca următoare. Dacă, dimpotrivă, considerăm această artă ca un întreg, ne dăm seama că ea se opune artei secolului al XIII-lea, caracterizată printr-o dezvoltare a tuturor părţilor structurii care duce la aerisirea ansamblurilor şi, în conceperea etajelor, prin renunţarea la vechea celulă romanică, tribuna. Dar încă din secolul al XII-lea trebuie să observăm că unele biserici mari au renunţat la ea anunţând şi pregătind astfel partiul catedralei de la Chartres. Chiar în anul în care se pune prima piatră a catedralei Notredame din Paris se sfinţeşte noul cor al bisericii Saint-Germain-des-Prés care continuă nava din secolul al XI-lea 1S: conceput după planul catedralei de la Saint-Dénis acesta nu are deasupra marilor arcade decât o galerie tăiată mai târziu de dezvoltarea ferestrelor înalte al căror sprijin a fost coborât sacrificându-se ai caturile geminate, înlocuite de un lintou. Catedrala din Sens 16 a fost începută cu mult în; un’ te de această dată, în a doua treime a secolului, la graniţa Domeniului regal cu Cham-pagne şi Burgundia, traducând poate nerăbdarea acestora, lizibilă în experienţele romanice de structură; ca şi constructorii anglo-normanzi din şcoala de la Jumieges, care înălţau arcade mari în detrimentul tribunelor, arhitectura de l. i Sens, pe un plan de tip continuu, dădea înălţime navelor laterale şi nu lăsa între ele şi ferestrele înalte, pierdute sub bolţi, refăcute mai târziu, decât o galerie îngustă. Suporţii cu coloane duble sunt un alt semn al originalităţii ei, precum şi într-o

mai mare măsură, acea simplificare a etajelor care, având consecinţe din ce în ce mai mari, va sfârşi prin a da părţilor laterale caracterul de adevărate nave laterale şi prin a goli complet, între stâlpi, întreaga zonă superioară a bisericii.

NOTE: Arta gotică timpurie. II.

* 1 Această idee este cu totul altfel dezvoltată în L. Grodecki, Le Vitrail et l'Architecture au XIIE et au XIII şi ecle, în Gazette des Beaux-Arts, 1949, II, pp. 5 – 24.

2 Este greu să stabilim exact ce anume a fost refăcut în secolul al XIII-lea la deambulatoriu. Coloanele par fragile, mai ales dacă ar trebui să poarte tribune. În schimb, capi ţelurile de deasupra lor par să aparţină cu siguranţă secolului al XII-lea, fiind exact adaptate la fusele coloanelor.

Ultimele capele din jurul absidei, cea dinspre nord şi cea dinspre sud, nu comportă goluri ci o vastă compoziţie, datând din secolul al XII-lea, care este mai curând a unui portal decât a unei decoraţii interioare, caracteristică neobişnuită pentru acest loc, dacă nu cumva este vorba de un acces mai vechi. – S. Crosby, de la Yale Univeirsity, pregăteşte cu privire la catedrala Saint-Dénis o monografie care ni se pare atât de necesară, neexistând decât frumoasele lucrări ale lui M. Levillain cu privire la biserica carolin giană şi la criptă. * Săpăturile practicate la Saint-Dénis de profesorul Crosby în 1938 – 1939 au dus la descoperiri neaşteptate care modifică în mod considerabil părerile tradiţionale în legătură cu începuturile arhitecturii gotice: rezu matul cel mai complet al acestei probleme se află în:

S. McK. Crosby, L'Abbaye Royale de Saint-Dénis, Paris, 1953.

3 Cu privire la rolul lui Suger, vezi E. Mâle, An relipeux du XHe siècle en France, cap. V, p, 151. * E. Panofsky, Abbot Suger on the Abbey Church of Saint-Dénis and its Arts Treasures, Princeton, 1964, a reluat problema interpretării ideilor şi a personalităţii lui Suger.

* 4 în prezent se consideră că elevaţia cu patru etaje nu a fost introdusă în Île-de-France înaintea anului 1155 cu aproximaţie (Saint-Germer, corul bisericii din Noyon, nava bisericii din Cambrai, apoi bisericile din Arras, Laon, Paris etc); ea a venit din Belgia occidentală (în jurul anului 1135, bisericile din Bruges şi Tournai).

* 5 Nave laterale în întregime duble şi un transept ne ieşit în afară, acesta este planul catedralei Notredame din

Paris, dar care era totodată planul bisericii lui Suger de la

Saint-Dénis: cf. S. McK. Crosby, op. ch., pp. 48 – 50.

6 Moaştele sfântului Eloi au fost mutate la Noyon în 1157. Dar în care catedrală, cea veche sau cea nouă? Construcţia corului acesteia din urmă era după câte se pare destul de puţin avansată. Absida în hemiciclu prezintă puternice analogii, semnalate deja de Choisy şi Lefevre-Pontalis, cu cel al bisericii Saint-Germain-des-Prés (1163).

— Ch. Seymour, de la Yale University, pregăteşte o nouă monografie a catedralei din Noyon. îi datorăm mai multe observaţii. * Ch. Seymour, Jr., Notredame of Noyon in the Twdfth Cen-lury, New Haven, S.U.A., 1939, este în prezent una din lucrările esenţiale cu privire la arhitectura gotică.

*7 Un plan de la începutul secolului al IX-lea, cu transepte rotunjite, a fost descoperit în urma săpăturilor de la Aiiţ-crs: G.H. Forsyth, L'Église Saint-Martin d'Angers, Bul-Ictin monumental, CX, 1952, pp. 201 – 228, şi The Church o) Saint-Martin at Angeirs, Princeton, 1953. Nu este nevoie SJ ne referim la biserica din Tournai pentru a descoperi Originile ansamblurilor din secolul al XII-lea: biserica Saint-Lucicn din Beauvais, începută în 1095, era de un tip mai vechi şi totodată mai apropiat de primele exemple gotice. VV/i E. Gali, Die Abteikirche Saint-Lucien bei Beauvais, Wiener Jahrbuch fur Kunstgeschichte, IV, 1926, pp. 59 – 71, unde doar reconstituirea bolţii de ogive a bisericii este îndoielnică.

„Sub episcopatul lui Nivelon de Cherizy (1177 – 1207).

— Expunere interesantă în J. Baltrusaitis, Villes sur k, ti (iilures, în Urbanisme et Architecture, Paris, 1954.

10 Această dată este o ipoteză întemeiată pe o bulă a lui Alexandru al III-lea. Episcopul Gautier de Mortagne (1155 – 1174) este cel care ar fi început şi terminat construcţia. Vezi Quicherat, Melanges d'archéologie et d'histoire, pp. 173 – 174. Cf. L. Broche, La cathedrale de Laon (Petites monographies), Lasteyrie, L'architecture religieuse en France à l'époque gothique, I, p. 41, şi mai ales Lambert, La cathe-drah de Laon, Gazette des Beaux-Arts, 1927.

— Acestor biserici trebuie să le adăugăm catedrala din Senlis, începută în jurul anului 1155, terminată în ceea ce priveşte partea orientală în jurul anului 1167 şi sfinţită în 1191; biserica Saint-Remi din Reims, reconstruită de abatele Pierre de Celles (1162 – 1181) este remarcabilă prin cele două colonete care formează un portic la intrarea capelelor reionante şi primesc ogivele traveelor pătrate ale

deambulatoriului, alternate cu bolţari triunghiulari; catedrala Notredame-en-Vaux de la Chilons-sur-Marne, al cărei cor, analog cu acela al bisericii Saint-Remi, este legat de tipul de travee al bisericilor din Noyon şi Laon. * Cu privire la catedrala din Laon, vezi excelenta monografie a lui H. Adenauer, Die Kathedrale von Laon, Düsseldorf, 1934.

11 Prima piatră ar fi fost pusă de papa Alexandru ai III-lea în timpul şederii sale la Paris în 1163. Vezi M. Aubert, Notredame de Paris, p. 30. Corul era terminat în 1177, sfinţit în 1182, iar nava aproape terminată la moartea lui Maurice de Sully în 1196. Faţada şi turnurile au fost începute la începutul secolului al XIII-lea. Acestea din urmă erau terminate în 1245 – 1250. Vezi Mortet, l'âge des tours de Notredame de Paris, Bulletin Monumental, 1903. Transeptul a fost prelungit cu câte o travee la fiecare braţ al său de către Jean de Chelles, începând cu anul 1258, acţiune continuată de Pierre de Montereau. Pierre de Celles este cu siguranţă autorul capelelor absidei, construite între 1296 şi 1320.

12 Vezi André Rhein, Nontredame de Mantes, Paris, 1932; J. Bony, La collegiale de Mantes, în Congres Archéologique, Paris-Mantes, 1946, pp. 163 – 220. Grupul bisericilor din Paris cuprinde de asemenea numeroase construcţii mai puţin importante, de exemplu Champeaux, La collegiale de Mantes, Paris, 1933. Jean Bony urmează să publice o nouă monografie dedicată aceluiaşi edificiu.

13 M. Aubert, Notredame de Paris, Să place dans l'histoire de l'architecture... p. 112.

14 în afară de bisericile din Mantes şi Beaumont-sur-Oise, triforiul de la Notredame din Paris se regăseşte la biserica Saint-Leu-d' Esserent şi la cea din Moret.

15 Papa Alexandru al III-lea este cel care prezidează ambele ceremonii. În secolul al XVII-lea, au fost mărite ferestrele corului, suprimându-se jumătatea de sus a triforiului. Vezi E. Lefevre-Pontalis, Congres archéologique de Paris, 1919.

16 Se poate admite că catedrala din Sens este tot atât de veche ca biserica Saint-Dénis. Construcţia a fost începută de episcopul Henri le Sanglier (1122 – 1142), cu siguranţă în jurul anului 1135, şi terminată sub Hugues de Toucy

(1142 – 1168). Lasteyrie, Archhecture reli%leu. se en France à l'époque gotbique, I, p. 24, insistă asupra caracterului precoce al

catedralei din Sens: „Absida nu era acoperită printr-o simplă semicupolă ornată cu nervuri, cum au existat numeroase exemple în monumentele din epoca lui Ludovic al VI-lea şi a lui Ludovic al VII-lea, ci printr-o succesiune de boltare sprijinite pe ogive reionante în jurul unei chei comune... Arhitectul folosit de Henri le Sanglier cunoştea bolţile sixpartite: nicăieri în altă parte nu există asemenea bolţi care să poată fi cu certitudine atribuite unei date

Interioare sau chiar contemporane”. * Bolţile navei bisericii

Saint-Étienne din Caen sunt în prezent admise ca prototip

Îi tuturor bolţilor sixpartite şi datate în jurul anului

11 O. vezi p. 3C1 şi urm.

IU

În acest timp Burgundia inspira o arhitectură ileslinată unei evoluţii mai puţin rapide şi mai puţin variate dar a cărei expansiune a fost contiderabilă şi care a dus până departe bolta de ogivă: arhitectura cisterciană1. Semnificaţia

ei nu este numai regională. Ea depăşeşte chiar

Interesul marilor inovaţii tehnice. Este expresia

k unui fenomen istoric considerabil, a unui fel de schimbare de front. Dar îşi are originea într-un anumit ţinut, ca şi omul care a gândit întreagă această mişcare. Burgundă prin folosirea pridvoarelor, prin profilul cavetelor, prin ansamblul arcurilor de boltă sprijinite pe socluri, prin folosirea precoce a sistemului ogival (am arătat la nartexul din Vezelay o mărturie în acest sens, dezvoltată poate înainte de Saint-Dénis, pe datele unui vast program, la Sens), în sfârşit, prin tipul elevaţiei sale cu două etaje, specific bisericilor din Saint-Martin şi Vezelay, arhitectura cisterciană este burgundă şi prin origini, prin locurile primelor sale fundaţii, Citeauxr, unde în 1098 se instalează Sfântul Robert, unde în 1122 este abate Sfântul Bernard, şi a cărei biserică este sfinţită în 1148, La Fierte (1115), Pontigny (1114, prima biserică către 1150), Morimond (1115), Clairvaux (acelaşi an) sub a cărei influenţă se construieşte Fontenay (1118, biserica sfinţită în 1147). Sfântul Bernard, mai întâi senior din Fontaine, lângă Dijon, s-a născut pe acest pământ bogat în oameni energici şi buni oratori. Nu aparţine familiei istorice şi umane a sfinţilor artişti de la Cluny, nu este niciun Suger, admirabil prin puterea pasiunii, care a rămas în istoria Franţei nu atât datorită tensiunii unei înalte gândiri cât gustului pentru cultură şi spiritului său deschis. Poziţia Sfântului Bernard este

analogă cu aceea a novicilor din Nord care se mirau scandalizaţi de idolatria de la Conques. Şi el se ridică împotriva cultului imaginilor, dar apare într-o epocă în care acestea sunt mult mai ciudate şi mai complexe şi le defineşte cu exactitate surprinzătoare în acea Apologie a Guil-laume de Saint-Thierry (către 1127), protestând violent împotriva „acestei frumuseţi care îşi trage izvorul din deformare şi a acestei deformări care năzuieşte spre frumuseţe". Lupta împotriva dialecticienilor şi protestul împotriva formelor romanice se opun unuia şi aceluiaşi stadiu al gândirii. Sfântul Bernard discerne nu numai principiul secret al unui stil dar şi germenele care, dezvoltându-se, avea să-l inunde cu o vegetaţie barocă. Nu trebuie însă să-l considerăm ca pe un maestru care printr-o sclipire de geniu înlătură o artă şi impune o alta. El este doar un predecesor şi exprimă o anumită oboseală a secolului în faţa acestor forme. Face tabula rasa. Înconjură cu un zid auster arzătoar-ea austeritate a credinţei. Nu trebuie să căutăm niciun principiu estetic şi niciun plan de biserică în regulile proclamate în capitolele generale ci pur şi simplu un anumit număr de interdicţii ca aceea de a construi turnuri de piatră, turnuri care dau odată cu limitele unui program semnificaţia unui sistem. Constructorilor acestor abaţii lipsite de podoabă, Burgundia le oferea materiale şi tradiţii de construcţie pe care aceştia le-au interpretat mai întâi cu ascetism.

A existat o perioadă a arhitecturii cistercie-ne care poate fi numită romanică, fiind însă vorba de un romanic foarte sobru. Este frumosul tip al bisericii de la Fontenay, cu planul său trasat cu echerul, cu nava întunecată acoperită de un leagăn în arc frânt, cu navele laterale care o mărginesc cu leagăne transversale. Acest tip se regăseşte în linii mari în Champagne (Trois-Fontaines), în Rouergue (Sil-vanes, Bonneval), în regiunea munţilor Pirinei (Lescale-Dieu), în Elveţia (Bonmont, Haute-rive), în Anglia (Fountains), şi în Scandinavia (Alvestra). Dar succesul spiritual al ordinelor celor mai riguroase le duce la extinderea programelor şi chiar şi stilul cel mai sărăcăcios comportă, printr-o soluţie categorică, posibilităţi de dezvoltare şi variaţie. Istoria franciscană oferă şi alte exemple de acest fel. Chiar fără a dezminţi absolut primele sale principii şi rămânând credincioasă unor date care aveau valoare de formulă, arhitectura cisterciană a devenit destul de repede mai complexă, a adoptat elevaţia cu două etaje, iluminatul direct al navei şi în sfârşit ogiva care s-a răspândit J7

foarte repede. Fără ea Evul Mediu ar fi incomplet. Nu ne-ar mai da eleganta măsură a rigorii sale. Ea a contribuit mai ales la păstrarea şi extinderea marii unităţi occidentale. Cistercienii adoptă în mod obişnuit absida plată şi, chiar atunci când este rotunjită, la început puţin ieşită în relief, capelele nu se dezvoltă în afară. Cuprinse în incintă, acestea nu sparg monotonia unităţii. Importanţa transeptului este o trăsătură caracteristică, desigur ca o reacţie împotriva fastuoasei dezvoltări a corului de la Cluny. Capelele sunt uneori numeroase şi comunică între ele prin deschizături. Uneori sunt dispuse pe zidul oriental, alteori de o parte şi de alta, şi chiar în jurul braţelor transeptului. Suporţii nu coboară până la podea şi se sprijină pe niște socluri conice sau uşor împodobite cu muluri iar stâlpul de sub ele păstrează aspectul de zid. Un tip de biserică răspândit prezintă nave laterale cu o boltă în cruce, cu ogivă la nave, dar trebuie văzut dacă în anumite cazuri, de exemplu la Pontigny, aceasta a fost prevăzută încă de la începutul construcţiei sau dacă s-a hotărât adoptarea ei mai târziu, în cursul lucrărilor: oblicitatea capitelelor din vârful stâlpilor de susţinere pare să pledeze în favoarea celei de a doua ipoteze, deşi unele căpiţele oblice apar şi în navele cisterciene construite într-o epocă în care ogiva apare cu regularitate; poate însă că trebuie să vedem în aceasta o trăsătură a modului constant pasiv în care s-a imitat un expedient inutil, Evul Mediu oferind şi alte asemenea exemple. Clopotniţa lipseşte; un pridvor anulează faţada care nu-l depăşeşte decât cu un pinion ajurat cu goluri foarte simple şi cu ferestruici.

Acestea sunt datele generale. Ele se dezvoltă şi se răspândesc până departe. Biserica din Fon-tenay rămâne prin excelenţă un exemplu de puritate cisterciană, dar biserica de la Pontigny ne arată cum de la partiul dreptunghiular, după unii îngust şi modest, dar de fapt mai complex poate, s-a trecut la acea absidă

care în spatele unui zid poligonal ascunde o amplă compoziţie arhitecturală, un hemiciclu elegant şi măreţ totodată, ansambluri de arcuri de ogivă la cheia arcadelor, coloane inelate, capiteluri care îmbină cu iscusinţă un repertoriu destul de restrâns. În clădirile mânăştirilor, în claustre, săli capitulare, refectorii, cămări de provizii, fermitatea severă a artei cis-terciene se regăseşte în programe variate şi, în anumite ansambluri monumentale, ca acela de la Clairvaux, care

are cămara de provizii la parter şi refectoriul călugărilor la etaj, se aplică la un program amplu şi la mase uriaşe, rar întâlnite în afara catedralelor: cămara de provizii de la Clairvaux, astăzi închisoare şi uzină, desfăşoară deasupra noilor şi ciudaţilor săi schivnici bolţile sale rudimentar arcuite, care se amortizează prin pătrunderea în stâlpi masivi.

Este demn de remarcat faptul că aceeaşi gândire, atât de riguroasă în conceperea ansamblurilor şi a efectelor, rămâne susceptibilă la variaţii. Arta aceasta, pornită de la nişte date uscate şi puternice, nu s-a înăsprit niciodată. Deosebirea dintre absidele dreptunghiulare şi cele rotunjite nu ne dă toate tipurile de abside. În Gasconia, absida bisericii din Flaran (1152 – 1187) este compusă dintr-o absidă şi patru capele semicirculare deschise pe un larg transept; în Languedoc, aceea de la Font-froide2 cuprinde trei capele poligonale şi două pătrate. Aceeaşi varietate o întâlnim în diferitele sisteme de stâlpi care oferă uneori combinaţii foarte originale. Structura bisericii din Font-froide pare în linii mari credincioasă partiului de la Fontenay. Nava este acoperită de o boltă în leagăn cu secţiunea în arc frânt. Un bandou burgund traversează locul de naştere al bolţilor. Dar stâlpii sunt o interpretare admirabilă şi nouă a temei cisterciene a suporţilor întrerupţi. Corpul stâlpului, cu coloanele sale angajate, masă complexă, pare suspendat deasupra solului de care este despărţit printr-un masiv poligonal de zidărie fără alt ornament decât un sfert de cerc gros în partea de sus. Spre navă coloanele sunt geminate şi se sprijină pe o parte ieşită în afară a acestui sul, scoasă în evidenţă în acel loc de o consolă. Astfel între podea şi baze se stabileşte un fel de puternică zonă abstractă, socluri goale care par să nu aibă altă funcţie decât înălţarea întregului sistem, a întregii biserici, în văzduh, în sala capitulară, stâlpii golurilor care dau spre claustru prezintă un interes la fel de mare. Formaţi din patru coloane net despărţite unele de altele, nu sunt sudaţi printr-un nucleu ci centraţi printr-o a cincea coloană, izolată şi ea. Doi dintre ei susţin bolţarii ogivelor, dar prin intermediul unor socluri, ceilalţi doi primesc al doilea rulou de arcade. Compoziţia este robustă şi uşoară totodată, dovedind disocierea vechilor valori murale în tratarea suporţilor dar şi persistenţa inutilă, rituală, a unor elemente cisterciene tipice.

Cu toate aceste inflexiuni şi nuanţe, diferite mai mult în timp decât în spaţiu, şi care păstrează intacte marile caracteristici organice

ale unui limbaj monumental unic şi mai ales unitatea solidă a ansamblurilor exterioare care mărginesc volumele interioare, arhitectura cis-terciană s-a răspândit în teritoriile cele mai diferite. La mijlocul secolului al XII-lea ordinul nu număra nici mai mult nici mai puţin de trei sute cincizeci de mănăstiri. Pătrunsese în Germania (1122), în Anglia (1128), în Irlanda, la Mellifont, urmaşă a mănăstirii de la Clairvaux, în Castilia (1131), în Italia (1135), în Portugalia (1140), în Catalonia, Scandinavia şi Ungaria, unde acţiunea ei a fost destul de însemnată. În ţinuturile franceze răspândirea acestui ordin merge de la Vaucelles, în Flan-dra, până la abaţiile provensale de la Silvacane şi Thoronet. Această artă nu se limita la fundaţiile ordinului. Ea îşi punea pecetea şi pe construcţiile gotice. Constructorii de la Fos-sanova, Casamari, Chiaravale implantau ogiva franceză în vechiul ţinut al ogivei lombarde. Arta engleză datorează bisericii de la Citeaux câteva note caracteristice. Anumite forme cis-terciene din Languedoc şi Gasconia se regăsesc în secolul al XII-lea în Catalonia, în catedralele din Tarragona şi Lérida. În regiunea Burgos, marea abaţie de la Las Huelgas va influenţa un întreg grup de monumente. În Portugalia gândirea cisterciană n-a înălţat numai mănăstirea de la Alcobaga dar a lăsat şi puternice urme care se regăsesc până în arta re-ionantă. Ceea ce a însemnat Cluny pentru arta romanică, într-o epocă mai veche a cruciadei din Spania, au însemnat cistercienii pentru arta gotică, dar în întreg Occidentul.

Această arhitectură atât de fermă şi de constantă a trăit în pas cu timpul. E tot atât de greu să o împărţi în perioade pe cât e de periculos să o împărţi în şcoli. Totuşi ea cunoaşte tipul romanic, la Fontenay, căruia îi rămâne credincioasă mult timp, după cum am văzut, în sudul Franţei; apoi de timpuriu a devenit gotică prin încrucişarea de ogivă, adeseori admisă în timpul construcţiei şi pentru care a trebuit să adopte arcuri ciudate, ascuţite, pe soclu sau pe capitel oblic. A acceptat absida rotunjită şi, în dezvoltarea ulterioară, în timpul secolului al XIII-lea, chiar şi soluţii de construcţie mai nervoase, mai suple CB odinioară, la Ourscamp, Longpont şi Royan-mont. Dar clădirile mănăstireşti din timpul Sfântului Ludovic, chiar şi în părţile lor strict utile şi cele mai ascunse, dovedesc că această artă a rămas în esenţă o mare artă severă de zidari. Planul tip de biserică cisterciană dat de Villard de Honnecourt, care lucrează pe şantierele ordinului, păstrează absida dreptunghiulară căreia îi acordă dezvoltarea de la ili

drala din Laon.

Astfel, de-a lungul timpului, arhitectura iisterciană păstrează în mare măsură puterea

„I sobrietatea specifică începuturilor artei go

4 t tice. Ea rămâne o veche mărturie a unei foarte mari revoluţii spiritale. Constructorilor de catedrale bogate în efecte plastice, în profunzimi de umbre, în lumini savante şi multicolore, ea le oferă exemplul unei arte care, cu rigla şi echerul, cu o limpezime rece şi nedeghizată, îşi scoate tot secretul frumuseţii. Dar esenţialul funcţiei sale istorice nu este acesta. Gândirea fondatorilor ei merge mult „mai departe şi rezultatele au fost uriaşe. Aceştia au expulzat din arta religioasă tot ceea ce se mai păstra din fastul şi misterul oriental precum şi rafinamentele culturii cluniacense şi virtuozitatea marilor dialecticieni. Reforma Sfântului Robert, extinsă şi îmbogăţită cu gândirea şi talentul Sfântului Bernard, depăşeşte importanţa tuturor reformelor care se succed fără încetare din epoca carolingiană în ordinul Sfântului Benoît. Acestea interesau mai ales valorile etice şi regulile disciplinei, în timp ce prima contura un orizont nou pentru spirit şi un lăcaş nou pentru credinţă. În momentul în care barocul romanic cunoaşte combinaţii luxuriante din ce în ce mai numeroase şi oarecum nesăbuite, ultimele poveşti magice, ultimele enigme, reforma Sfântului Robert le izgoneşte din biserici neacceptând pentru decorarea capitelurilor decât ornamente cu frunze monumentale, simple, lizibile, care nu dădeau nicio mişcare pietrei. Ea a interzis înălţarea de turnuri şi scoaterea în evidenţă a capelelor. În exterior, proscriind astfel acele uimitoare combinaţii de mase care aminteau de bisericile centrate din Asia. A interzis extinderea marilor nave deasupra colateralelor impunând raportul de 2 la 1, care le menţine în ordinea umilinţei iar, în exterior, a revenit la vechea temă occidentală a bisericii-cutie. Lumina care străbate vitraliile incolore, împodobite numai cu flori de plumb, iconografia manuscriselor, unde este înfăţişată chiar şi munca grea a desţelenitorilor, unde stilul linear aminteşte de Monte-Cassino, totul se armonizează aici în una şi aceeaşi definiţie. Ea este mărturia unei voinţe categorice într-un moment decisiv.

NOTE. Arta gotică timpurie. III.

— Printre lucrările cele mai recente cu privire la arhitectura cisterciană, vezi mai ales M. Aubert, L'Architecture cistercienne en

France, 2 vol., Paris, 1943; M.A. Dimier, Recueil de plâns d'églises cisterciennes, Grignan şi Paris, 1949; E. Lambert, Remarques sur les plâns d'églises dits cisterciens, în Architecture monastique, număr special al publicaţiei Bulletin des Relations Artistiques France-Allemagne (Mainz), mai, 1951; H.P. Eydoux, LArchitecture des églises cisterciennes d'Allemagne, Paris, 1952; W. Kronig, /.ar Erforsebung der Zisterzienscr-Architektur, Zeitschrift für Kunstgeschichte, XVI, 1953, pp. 222 – 233; H. Hahn, Die jrube Kirchen-Baukunst der Zisterzimiser, Berlin, 1957.

2 Vezi Viollet-le-Duc, Dictionnaire d'architecture, III, p. 426, XIII, p. 92; E. Capelle, L'abbaye de Fontfroide, I oulouse, 1903; J. de Lahondes, Notice în Congres archeo-logique, 1906.

— Asemenea exemple ridică problema caracteristicilor locale şi a şcolilor. Dar filiaţiile sau vecinătatea nu determină neapărat identitatea caracterelor secundare. Am văzut acest lucru în ceea ce priveşte planurile bisericilor din Flaran şi Fontfroide. Dintre caracteristicile comune ale marilor abaţii din Languedoc şi Gasconia, Fontfroide, Flaran, r. escale-Dieu, Silvanes, cele mai constante şi ni datele foarte generale ale navei de tipul celei de la biserica d; n Fon-tenay. În grupul bisericilor din Catalonia există de asemenea deosebiri. Abâţia Santas Creus (întemeiată în 1152; biserica construită între 1174 şi 1225) este urmaşa bisericii din Grandselve, ea însăşi urmaşa aceleia din Clairvaux; poblet (1149; biserica reconstruită îrţeepând cu ultima treime a secolului al XII-lea) şi Vallbona (1157; dată nesigură în ceea ce priveşte biserica) sunt urmaşele bisericii din I „iiilroide, la rândul ei urmaşa celei din Grandselve. Dar planul bisericii din Poblet comportă o coleretă de capele reionante, în timp ce cele din Santas Creus şi Vallbona au absida dreptunghiulară. Nava bisericii din Santas Creus are bolti în ogivă, cea de la Poblet are un leagăn în arc frânt. 1 u privire la raporturile dintre abaţiile cisterciene din Langufdoc şi anumite catedrale catalane, vezi E. Lambert, L'art gothique en Espagne aux XIIe et XIIIe siècles, Paris, 1931, p. 99; cu privire la arta cisterciană din Catalonia, P. Lavedan, U ar chitecture gothique religieuse en Catalogne, Valence et Baleares, Paris, 1935, p. 39.

IV

Nu arta cisterciană este cea care ne poate îngădui studiul plasticii decorative proprii primului stil gotic, a cărui arhitectură am

definit-o: câteva combinaţii de muluri, frunze mari, plate, cu marginile netede, un sistem care contrastează puternic cu frumoasa compoziţie şi cu tumultul complex al capitelurilor romanice, iată măsura voluntară a caracterului său restrictiv. Există însă o sculptură gotică din secolul al XII-lea, care de la portalul de la Saint-Dénis până la portalul de la Senlis (înainte de 1186), adică în răstimpul a două generaţii, a produs vaste ansambluri de o remarcabilă unitate şi de o inspiraţie care nu este nici a epocii romanice şi nici a secolului al XIII-lea, căruia i-a lăsat totuşi ca moştenire o temă iconografică de o incomparabilă măreţie şi în anumite privinţe, în câteva ateliere, tradiţia câtorva forme.

Sculptura romanică este dominată de iconografia Apocalipsului. Din aceasta se mai păstrează ceva în sculptura din regiunile de la nord de Loara în cea de-a doua jumătate a secolului. Dar în timp ce o dramaturgie epică, susţinută de combinaţia mişcărilor, reînnoia fără încetare principiul aceleiaşi ordonanţe a unor teme identice sau apropiate, în marile compoziţii din Languedoc şi Burgundia o temă unică, monoton tratată, se repetă de acum încolo pe timpanul principal al multor biserici, şi anume Cristos în slavă înconjurat de figurile simbolice ale celor patru evanghelişti. O gândire odinioară schimbătoare s-a întărit şi cristalizat într-o imagine ale cărei variaţii sunt abia vizibile. Tema Judecăţii de Apoi se regăseşte la

41

Saint-Dénis, unde inspiraţia iconografică (dar nu şi stilul) vine de la biserica din Beaulieu, şi la Laon, unde este tratată cu o măreţie sălbatică, o asprime „primitivă” care ne îndepărtează de arta din Languedoc 1. Vechiul portal de la Chartres prezintă, de fiecare parte a lui Cristos în slavă înconjurat de tetramorf, la stânga înălţarea şi la dreapta Fecioara în Glorie. Dacă o comparăm cu timpanul bisericii din Cahors, observăm că înălţarea de la Chartres are mai puţine personaje. Cristos, înconjurat la Cahors de îngeri răsturnaţi pe spate cu o graţioasă aplecare a întregului corp şi însoţit de numeroase figuri, ocupă la Chartres, numai el, cea mai mare parte a basoreliefului, înălţându-se deasupra unei zone ondulate de nori, vestigiu al unei compoziţii ornamentale distruse şi deci lipsită de acţiune; picioarele îi dispar îndărătul acestei zone. Fecioara în Glorie este aşezată pe tron, ţinându-şi fiul pe genunchi sub un baldachin ale cărui colonete au fost sfărâmate, dreaptă, din faţă, fără nicio mişcare care să trădeze viaţa

sau umanitatea. împreună cu Cristos şi cei patru evanghelişti, aceasta este tema cea mai caracteristică a timpanelor epocii şi prezintă la rândul ei acelaşi caracter de monotonă fixitate.

Putem cu uşurinţă să punem iconografia acestui Cristos în legătură cu originile apocaliptice: el este mai mult simbol decât imagine, mai mult convenţie decât viziune dar pentru credincioşi este încă purtătorul unei gândiri ajunsă la ultimul ei stadiu. De unde vine oare Fecioara? Pare să fie mai veche decât epoca dar este semnul unei noi fervori. Cu ea începe şi în ea îşi află originile toată acea iconografie a Fecioarei, la Dame, Notredame, care în poetica secolului al XIII-lea va da strălucire celei mai blânde raze din Evanghelie şi care, în na încoronării, va asocia de obicei cu duioşie Mama şi slava Fiului. Dar chiar dacă începe să ocupe loc în piatra bisericilor numai la mijlocul secolului precedent, stând pe tron plină de măreţie ca o regină a cerurilor, imaginea ei sub această formă este totuşi mai veche. O găsim în acele Fecioare-relicvării din Auver-gne2 al căror prim model l-a dat poate episcopul de Clermont prin statuia în aur executată de orfevrul său Alleaume şi care n-avea să fie prea diferită de aceea a sfintei Foy de la Conques. Fecioara intra astfel în viaţa miraculoasă a relicvelor. Statuia ei de lemn sau metal era purtată la procesiuni sub un baldachin de stofă. Aceeaşi imagine apare în faţa credincioşilor pe timpane, unde este încrustată fără nicio modificare. Baldachinul o mai protejează încă deşi devine edicul. Iar măreţia care-i dă un aer rigid este aceeaşi din efigiile primitive. Vădita identitate care uneşte Fecioara de pe portalul Sfânta Ana la Notredame din Paris, al cărui timpan este o reutilizare în secolul al XIII-lea a unei sculpturi executate către 1170 şi, pe de altă parte, Fecioara de pe faţada occidentală de la Chartres dovedeşte nu atât o unitate de execuţie, cum a crezut Voge, atribuindu-le pe amândouă unui artist necunoscut pe care-l numeşte Maestrul celor două Madone, cât o comunitate a originilor şi constanţa tipului. La Paris, în afara îngerilor care sunt de faţă, Fecioara este înconjurată de mai multe figuri: regele îngenuncheat, episcopul şi scribul care a înregistrat donaţia regală. Acestea sunt desigur contemporane cu statuia Fecioarei care pare mult mai veche, ca o mărturie dintr-o epocă îndepărtată.

Marea gândire iconografică din a doua jumătate a secolului al XII-lea devine concretă în portalul Precursorilor. Ea îi introduce pe credincioşi în biserica Evangheliei făcându-i să parcurgă întreaga

Biblie; înalţă pe fiecare ambrazură coloane de piatră cu imaginea profeţilor şi a strămoşilor lui Cristos. Voge a crezut că originea acestor figuri ciudate se află în sculptura provensală, dar exemplele pe care le găsim aici apar cu o jumătate de secol mai târziu. Mâle a demonstrat cu vigoare rolul jucat de abaţia Saint-Dénis şi de Suger în elaborarea acestei teme. Nu se mai păstrează figurile care decorau portalul marii bazilici pariziene dar le cunoaştem din desenele de la Montfaucon3. Ca și iconografia Judecăţii de Apoi de la Saint-Dénis, care dezvăluie influenţa iconografiei de la Beaulieu, câteva detalii ale anumitor personaje de pe stâlpii pătraţi, încrucişarea picioarelor de exemplu, ar putea să dovedească alt aspect al influenţei ţinutului Languedoc. Sigur este că Suger, creând o ambianţă, nu şi-a luat din această regiune colaboratorii. Cu excepţia arhitecturii, care aici este rezultatul unor experienţe locale sau din regiunile învecinate, el şi i-a recrutat, ca pe Godefroy de Claire, de pe şantiere şi din ateliere mai mult sau mai puţin îndepărtate. Gr-fevrii din Lotaringia, Mosanii, aduceau cu ei practica turnătorilor în bronz şi cizelatorilor de metale, ştiinţa unui modeleu abundent, neted şi calm. Île-de-France nu oferea nimic asemănător figurilor de la Saint-Dénis dar stâlpii mediani din Languedoc dovedeau prin exemple de o mare frumuseţe că imaginea omului poate fi asociată funcţiei unui element vertical, a unui element portant, fără totuşi a o utiliza pentru acea interpretare a Bibliei evreieşti ca vestibul monumental al Noului Testament. Există deci motive serioase pentru a admite că Suger este autorul acestei gândiri aşa cum este autorul altor invenţii iconografice şi că pentru a o executa în piatră a apelat la meş-li j-i de origine sau de formaţie meridională. Estte adevărat că pilaştrii şi coloanele care servesc drept bază şi sprijin totodată acestor figuri sunt uneori ghioşate cu acea luxurianţă i virtuozitate care caracterizează ultimul stadiu al sculpturii romanice, ca la Saint-Lazare din Avallon, alteori ornamentate cu caneluri după moda antică, ca de exemplu pilaştrii bur-Kunzi. Ştim de asemenea că tema era răspândilă în Burgundia, decora portalul de la Saint-Itt nigne din Dijon, şi că-l decorează pe acela din Vermanton. Alternativa Burgundia sau Languedoc se ridică încă o dată.

Oricare ar fi soluţia, tipul de portal cu Precursori este caracteristic mai ales pentru iconografia din regiunile din nordul Franţei, din jurul Parisului, în cursul celei de a doua jumătăţi a secolului al XII-lea, şi tot aici se leagă acesta de istoria artei gotice

timpurii. Astfel apare, ca o influenţă imediată a bisericii din Saint-Dénis, la Chartres, unde se desfăşoară pe toată faţada occidentală (către 1145 – 1150), la Etampes, la Bourges, la Saint-Loup de Naud4, la Mans, pentru a nu cita decât pe cele mai importante dintre ansamblurile care s-au păstrat până în zilele noastre fără a uita însă bisericile din Nesle-la-Reposte, Bourg-Argental şi portalul de nord de la Saint-Benoît-sur-Loire, al cărui lintou înfăţişează scenele găsirii şi transportării relicvelor cărora abaţia din Fleury le datorează gloria şi numele. Dar cel mai adesea lintoul este împodobit cu imaginea apostolilor iar timpanul îi înfăţişează pe Cristos şi cei patru evanghelist! înconjurat de arhivolte groase, fragmentate în statuete. Precursorii sunt mai mult sau mai puţin numeroşi dar constanţa iconografică este remarcabilă.

Constanţa stilistică este tot atât de demnă de luat în seamă ca şi profunda originalitate a unei arte care, folosind imaginea bărbatului şi a femeii, le configurează în funcţie de dimensiunile şi proporţiile coloanelor pe care sunt aplicate aşa încât, capul susţinând capitelul iar labele picioarelor neieşind în relief sau chiar atârnând, aceste statui par ele însele nişte coloane şi astfel chiar şi sunt numite. Se pare că acesta este ultimul aspect al conformismului arhitectural care în arta romanică impune fiinţei vii nu numai atitudinea dar şi canonul cerut de funcţie. Tratarea suprafeţelor, sugestia liniară a modeleului, cutele grafice, acea interpretare ornamentală a umbrei şi a luminii vin să confirme această idee. Acelaşi lucru se întâmplă la Saint-Loup de Naud cu sirenele-păsări care decorează capitelele. În general, în toată această artă întâlnim o profuziune de edicule care aşază în jurul şi deasupra figurilor, în mod obsedant, adevărate arhitecturi în miniatură. Dar în timp ce conformismul romanic are drept consecinţe necesare mişcarea cea mai intensă, statuile-coloane sunt destinate imobilităţii eterne iar gestul prin care-şi lipesc de corpul lor îngust cartea, sceptrul sau cuta veşmântului este mereu acelaşi. Ele par adormite într-un somn secular asemeni morţilor înfăşuraţi în bandelete pe care-i trezea la viaţă vocea lor profetică.

Pe de altă parte, viaţa în sculptură renunţă la ştiinţa combinaţiilor abstracte pe care arta le ignoră, le interpretează greşit sau pe care chiar le-a uitat. Ea tinde să se posede fără intervenţia unei stilistici din acel moment deconcertantă. Chiar atunci când îi respectă rămăşiţele în imaginea simplificată a Dumnezeului din Apocalips,

căreia îi adaugă de altfel admirabile nuanţe de umanitate, ca pe timpanul central de la Chartres, interpreţii ei nu şovăie să însereze o statuie-relicvar într-un relief monumental. Figurile pe care le înalţă aceştia de o parte şi de alta ţin de adevărul existenţei şi de adevărul istoric. Nu sunt marii >rii Apocalipsului şi nici înţelepţi sau monarhi orientali ci un episcop constructor de biserică

I regele capeţin. Încă de pe acum este posibil, dacă nu să discernem viitorul marelui stil monumental care se va dezvolta în catedralele

1 colului al XIII-lea, cel puţin să întrezărim lui ceea ce acesta respinge şi să înţelegem importanţa acestei renunţări.

NOTE. Arta gotică timpurie. IV.

1 Vezi E. Lambert, Les portails sculptes de la catheli. ilr Jr Laon, Gazette des Beaux-Arts, 1937, I, pp. 83 – 98. § «tedrala din Corbei! avea de asemenea un portal cu tema r

Judecăţii de apoi, datat cu aproximaţie între 1180 şi 119C; vezi F. Salet, Notredame de\ Corbeil, Bulletin monumental, C, 1941, pp. 81 – 118.

2 Vezi Brehier, La cathedrale de Clermont au X* siècle – et sa statuie d'or de la Vierge, Renaissance de FArt français, 1924; Une Vierge romane de Bnoude au musée de Kouen, Almanach de Brioude, 1926; Notes sur les statues de Vierges romanes, Revue d'Auvergne, 1933; La statue-reliquaire de Saint-Étienne-sur-Blesle, Almanach de Brioude, 1934.

— Tipul acestor Fecioare era răspândit în secolul al XII-lea pe un teritoriu vast care se întinde din Spania până în Suedia. Numai în regiunea Brioude se găsesc mai multe exemplare. Ele au aceeaşi origine iconografică cu Fecioara în Glorie, analogă celei a închinării Magilor, care a apărut cu siguranţă în urma hotărârii conciliului d; n Efes cu privire la maternitatea divină a Mariei (431), şi în contrast cu Fecioara înduioşată, pentru care găsim un exemplu mult mai vechi la Roma, în catacomba Priscillei (secolul al II-lea). Aşezată pe un tron cu arcaturi şi prezentându-l pe Pruncul Iisus din faţă, binecuvântând, această imagine a Fecioarei, în general cioplită în lemn şi măsurând aproximativ O, 70 m înălţime, cunoaşte o mare constanţă în ea» a ce priveşte tipul stilistic. Statuia comportă o lojetă practicată. În partea din spate a statuii, destinată moaştelor Mariei., Uneori lojeta lipseşte, ca în cazul Fecioarei din Montvianeix (Puy-de-Dome), care pe de altă

parte aminteşte de statuile de la Notredame din Orcival şi din Geneva. Ea poartă un veşmânt sacerdotal şi simbolizează sacerdoţiul Mariei, tronul lui Solomon, figură a bisericii.

— Printre cele mai frumoase Fecioare din această serie trebuie menţionată statuia recent achiziţionată de muzeul din Lyon şi aceea de la muzeul din Worcester (S.U.A.).

* 3 Figurile statuilor de la Saint-Dénis au fost identificate la Walters Art Gallery din Baltimore şi la Fogg Art Museum; vezi M.C. Ross, Monumental Sculptures jrom Saint-Dénis, an Identification of Fragments from the Portal, The Journal of the Walters Art Gallery, III, 1940, pp. 91 – 109. Mai recent, o statuie de la claustrul din Saint-Dénis a fost identificată în colecţiile de la Metropolitan Museum; vezi articolul lui V.K. Ostoia în Bulletin of the Metropolitan Museum of Art, 1955.

4 Portalul bisericii Saint-Loup de Naud este singurul din această serie care posedă un stâlp median, contemporan cu celelalte statui. Cele de la portalurile laterale ale catedralei din Bourges datează din secolul al XIII-lea. Pentru prima oară, vutele poartă episoade din viaţa sfântului patron şi nu imaginile Bătrânilor Apocalipsului, ca la Chartres, sau scene evanghelice, ca la Mans.

— Arhitectura bisericii este interesantă. Părţile orientale datează din secolul al XI-lea. Încă din această epocă, erau boltite, poate sub influenţa Burgundiei. Traveele occidentale ale navei şi pridvorul datează din jurul anului 1170. Dispunerea lor este cu totul deosebită, datorită alternanţei care nu atrage după sine bolta sixpartită, trăsătură care se regăseşte în Estul Franţei, în Renania, la Vermenton în Burgundia şi la biserica din Voulton, în ţinutul Brie, imitată după biserica Saint-Loup de Naud. Vezi Salet, Saint-Loup de Naud, Bulletin monumental, 1933.

II. EPOCA CLASICĂ

I

Ajunşi la sfârşitul unei mari epoci să ne oprim puţin pentru a vedea mai bine rezultatele obţinute în cursul celor cincizeci de ani care se scurg de la sfinţirea bisericii Saint-Dénis (1144) până la incendiul catedralei lui Fulbert la Chartres (1194). Arta gotică primitivă nu este numai un sistem complet şi variat de o puternică frumuseţe organică: ea conţine toate elementele şi partiurile pe care le va dezvolta secolul al XIII-lea. Desigur tribuna n-o vom regăsi decât în mod excepţional.

Dispare structura cu patru etaje înlocuită de aceea care dezvoltă în înălţime colateralele. Sistemul de celule şi registre suprapuse este înlocuit de o combinaţie nefragmentată de volume verticale. Dar oare nu se anunţa acest partiu-încă din epoca romanică în bisericile normande din grupul celor de la Jumieges unde arcadele mari şi navele laterale se amplifică în dauna tribunelor? în alte biserici din aceeaşi şcoală acestea din urmă erau înlocuite de arcaturi. Navele cisterciene de tipul Pontigny II ne arată o soluţie şi mai radicală eliminând toată zona golurilor de fereastră sau a arcuiturilor, intermediară între arcade şi ferestre. Catedrala din Sens, care păstrează o galerie îngustă, îşi înalţă părţile laterale până la proporţiile unor adevărate nave laterale. În sfârşit, în ultimii ani ai secolului al XII-lea biserica Saint-Vincent din Laon astăzi distrusă avea deja structura celei de la Chartres1.

Arta gotică primitivă dusese la perfecţiune un model de absidă cu ferestre etajate al cărei prim exemplu este dat de biserica din Cerisy şi care, adaptat la o tehnică mai savantă, duce la transeptul din Noyon şi la capelele orientate din Laon cu o îndrăzneală în efecte şi o scriitură nervurală care anunţă arta reionantă. Comparată cu aceste compoziţii pe deplin gotice, catedrala Notredame din Paris pare mai veche decât este. Această arhitectură de străpungeri şi nervuri, atât de subtilă în procedeele de echilibru, nu este eliminată odată cu succesul tipului de la Chartres. Ea continuă să trăiască în Burgundia unde o vom regăsi nu ca un arhaism pasiv ci ca o artă în plină vigoare. Măreţia bisericilor de la Chartres, Reims şi Amiens nu trebuie să ne acopere orizontul pe care se înalţă atâtea nobile biserici mai vechi şi nici să ne împiedice să vedem că arta gotică timpurie continuă să fie productivă. Catedralele cele noi îi sunt la rândul lor datoare cu mult. Dar cu aceasta aportul lor nu este cu nimic micşorat.

În marginea ţinutului Beauce, la capătul platoului brusc întrerupt, Chartres este totodată oraş de câmpie cu vastul lui orizont de lanuri de grâu şi oraş de înălţime cu acoperişurile care se înalţă progresiv de-a lungul pantelor abrupte şi străduţelor cu pinioane. La est soclul bisericii se întrerupe pe marginea unei falii iar absida domină vidul; la vest platoul se înclină uşor. Catedrala, ca un bastion, domină şi stăpâneşte oraşul. De la braţele râului Eure, care curge la poalele colinei şi care desenează insuliţe de grădini, s-ar spune că ea în rage oraşul pentru a-l prelungi spre cer cu podurile, morile, bulevardul

cu arbori, cu portul fortificat şi bisericile sale, Saint-Andre, i Saint-Pierre şi Saint-Aignan. Aceste locuri, acest peisaj în care s-a dezvoltat gândirea gotică fac parte integrantă din ea căci acolo, în ultimii ani ai secolului al XII-lea, a fost concepută şi iniţiată capodopera ei şi tot acolo, din principiile experimentate de constructorii epocii precedente, a luat naştere o formă nouă a arhitecturii.

Lucrările2 încep în 1194, imediat după incendiul bazilicii construite de Fulbert. Spaţiul care urma să fie acoperit este mărginit la est de falia platoului, la vest de o faţadă pe care focul a distrus-o doar în parte, cu turnurile care încadrează Portalul Regal mutat din spate mai în faţă încă dintr-o epocă anterioară3. De aici, proporţiile relativ reduse, un cor considerabil care ocupă a treia parte din lungime în detrimentul navei. S-au folosit fundaţiile vechi cu preţul unei oarecari neregularităţi în aşezarea stâlpilor de cor, acesta terminându-se printr-un deambulatoriu cu capele reionante. Transeptul se dezvoltă liber, fiecare din braţele lui fiind conceput ca un ansamblu monumental terminat printr-o faţadă al cărui triplu portal este ocrotit de un pridvor4. În afară de clopotniţele faţadei şi de fleşa plasată la încrucişarea transeptului, două turnuri mărginesc fiecare braţ al transeptului. După cum am văzut, modelul acestei compoziţii a fost oferit de biserica din Laon, care prezintă şi un pasaj exterior al capelelor. Din punct de vedere tehnic datele sunt următoarele: în locul boitei six-partite avem bolta barlongă, care asigură unitatea în distribuţia părţilor deoarece de acum încolo o travee de navă laterală corespunde unei travee de navă; suportul conceput ca un sistem articulat, ale cărui membre după funcţie se etajează de la sol până la boltă; arcul butant prevăzut şi compus nu ca un element de consolidare ci ca un element necesar; tribuna suprimată în favoarea navelor laterale; zidul complet golit între stâlpi şi sub arcul formeret, deasupra triforiului, în favoarea ferestrelor înalte aşa încât iluminatul este asigurat nu prin goluri strâmte şi îndepărtate ci, în afara ferestrelor navelor laterale, şi prin goluri uriaşe care capătă lumina direct de afară. Trebuie să remarcăm faptul că fiecare din aceste partiuri sunt în funcţie de celelalte şi se repercutează asupra întregului. Unitatea de travee necesită o unitate de sprijin şi întrerupe acea ondulaţie a forţelor care caracterizează bisericile cu suporţi alternaţi. Arcul butant cu dublu voleu sprijinit prin colonete, susţinând cu regularitate punctele sensibile unde din loc în loc se exercită

împingerile, permite anularea zidului superior care nu mai este decât un fel de ţesut conjunctiv, ba chiar sarcină inutilă. Puterea lor face de asemenea inutilă intervenţia tribunelor pentru asigurarea echilibrului iar navele laterale se pot dezvolta în înălţime fără a fi despărţite în etaje.

Astfel se defineşte de acum înainte biserica-osatură, combinaţie de forţe active în care soliditatea părţilor este asigurată de îmbinarea lor, de teorema funcţiilor, de structura membrelor specializate şi de însăşi tăietura apareiajului. Secolul al XII-lea ne arătase aproape toate elementele sistemului fixate în mai multe tipuri dintre care unul de o mare frumuseţe are încă o compoziţie romanică: biserica cu tribune. Arhitectul de la Chartres este un moştenitor şi în acelaşi timp un inventator: nu putem stabili exact influenţa bisericii Saint-Vincent din Laon dar din ceea ce a primit din alte părţi el face o operă complet nouă. Datele problemei sunt aceleaşi dar el este mai exigent şi îşi restrânge raţionamentul cu mai multă vigoare. Măsura originalităţii sale ne-o dă poate forţa cu care ştie să se impună în arta epocii. Secolul al XIII-lea se trage din Chartres iar arta reionantă care, în a doua jumătate a aceleiaşi perioade şi în timpul secolului următor, pare la prima vedere că inovează în privinţa formelor, nu face altceva decât să dezvolte consecinţele şi să le ducă la extrema periculoasă a rafinamentului5. Asupra marilor catedrale al căror şir îl inaugurează Chartres ea păstrează un privilegiu al tinereţii, nu o prioritate abstractă ci calitatea vie a unui stil care, stăpân pe resursele sale, se manifestă astfel pentru întâia oară. Tot ceea ce s-a păstrat din secolul al XII-lea, vechile clopotniţe, Portalul Regal, dovedesc obârşia acestei catedrale atât de originale. Ea părăseşte alternanţa dar păstrează o urmă a acesteia în nucleul de stâlpi când cilindric când poligonal. Voleurile arcurilor butante, legate de coloane scurte, sunt trasate în sferturi de cerc. Arhivolta ferestrelor înalte este tot un cintru. În sfârşit, zidurile, tăiate în calcarul cochilifer atât de dur al carierelor din Berchere, nu sunt nişte pereţi fragili ci adevărate mase monumentale. Dacă adăugăm că atelierele Portalului Regal au lăsat o tradiţie care-i mai inspiră încă pe cei mai vechi sculptori ai portalurilor laterale, ne dăm seama că Chartres, care în tinereţea noutăţii sale se îndepărtează de secolul al XII-lea, păstrează încă farmecul şi măreţia vechilor sale urme.

Studiul marilor catedrale din secolul al XIII-lea oferă mai puţine

varietăţi decât acela al catedralelor secolului al XII-lea. Între Chartres, Reims şi Amiens există mai puţine diferenţe esenţiale decât între Sens şi Paris şi chiar între Paris şi Laon. Stadiul unei gândiri clasice în arhitectură este acela al unui limbaj frumos care odată fixat nu mai are nevoie de neologisme. Catedrala din Reimse, a cărei istorie este legată de întreaga istorie a monarhiei, începând cu Hinemar şi Adalberon, catedrală în care se ungeau regii, adoptă proporţia de zece travee la navă fără însă ca transeptul să aibă dezvoltarea monumentală de la Chax tres şi nici acele pridvoare care dau faţadelor secundare excepţională culoare şi relief. Părţile orientale sunt aşezate pe nişte concreţiuni masive care servesc drept soclu dezvoltării structurii până în părţile de sus. Pe această formidabilă zidărie se aşază o artă a cărei eleganţă este vizibilă în desenul golurilor, în profilul mulurilor, în traseul mai deschis şi mai îndrăzneţ al arcurilor butante şi chiar şi în sarcina superioară a culeelor, amenajată în nişe care adăpostesc statui de îngeri şi poartă deasupra lor ornamente piramidale. Faţada dezvoltă cu mult fast o temă la care constructorii de la Char-tres au renunţat, atât dintr-un rafinament de gust cât şi pentru a acorda părţile între ele, lăsând neatinsă valoarea Portalului Regal, având deasupra un triplet şi o roză decupată într-un zid sobru. La Paris, în ciuda importanţei galeriilor şi a diametrului vast al rozei, zidul îşi păstrează încă puterea sa severă şi calitatea de masă amplu modelată. Arhitecţii de la Reims au compus un decor nervural, colorat, susţinut de o armătură de contraforţi străpunşi la bază de ambrazuri adânci având deasupra gabluri ajurate, inundat până în părţile de sus de o plastică admirabilă şi graţios prin mulţimea colonetelor şi arcuiturilor. Acest partiu este analog, deşi mai elegant, cu acela din Amiens, unde volumul şi adâncimea portalurilor sunt atât de accentuate încât capătă aproape valoarea de pridvoare şi par proiectate în afara edificiului.

Dar catedrala din Amiens7 este înainte de toate o capodoperă de structură. Nava este expresia cea mai pură şi cea mai perfectă a sistemului gotic, având acea calitate absolută, acea logică sigură pe care o lumină egală, trecând prin vitralii incolore, le face mai lizibile şi mai reci totodată. Nicăieri în altă parte nu-ţi poţi da seama mai bine de acea frumoasă progresie a stâlpilor care de la un etaj la altul cresc cu încă o colonetă purtând de fiecare dată un nou ansamblu de bolţari inferiori. De la o tra-vee la alta un bandou străbate întreaga biserică sub registrul triforiului iar ornamentul care îl împodobeşte interpune

în această ordine elegantă şi severă o mişcare uşoară, un relief adecvat. În detalii de acest fel se vădeşte nota de sensibilitate. Această arhitectură, chiar în expresia ei riguroasă, nu este exclusiv intelectuală. Nava din Amiens, contrar regulii după care construcţia bisericilor începe cu absida, este mai veche decât corul. Dar trecerea de la o epocă la alta se face fără şocuri. Catedrala din Amiens ne arată cât de omogenă este această artă, în variaţiile sale succesive, iar particularităţile pe care le remarcăm la cor par nu atât să definească noutatea unui stil cât sugerate de o diferenţă de program. Acest lucru se vede la acel triforiu cu geamuri care tinde să se confunde cu ferestrele înalte, trăsătură caracteristică artei reionante. Suntem la începutul unui proces care va duce până la urmă la absorbirea completă a acestora, dar acest lucru putea fi prevăzut încă din ziua în care constructorul de la Chartres golea complet zidul în părţile înalte dintre stâlpi şi specula vidul aşa cum predecesorii săi speculaseră plinul. Ferestrele uriaşe ale capelelor de la Amiens, cuşti de sticlă susţinute de stâlpi şi sprijinite cu ajutorul unor contraforţi în relief, decurg direct din acelaşi principiu.

În felul acesta formele născute din aceeaşi tehnică se leagă unele de altele. Dezvoltarea considerabilă a navelor laterale şi a ferestrelor înalte caracterizează arhitectura secolului al XIII-lea, dar această definiţie nu o conţine totuşi în întregime iar unitatea de stil nu este unitatea unei formule academice. Catedrala din Bourges8, a cărei construcţie a fost concepută în secolul al XII-lea şi se realizează de-a lungul mai multor generaţii, ne dovedeşte printr-un exemplu memorabil că această unitate acceptă încă căutarea şi invenţia, dezvăluindu-ne în șirul marilor maeştri de capodopere un spirit genial şi cu totul deosebit. Catedrala din Bourges dezvoltă cinci nave etajate pe un plan de tip continuu fără transept şi cu capele reionante modice. Ea păstrează portalurile laterale conforme programului iconografic şi stilului portalurilor decorate de statui-coloane. În criptă regăsim bolta în V a deambulatoriului catedralei din Paris. Arhiepiscopul care a inlt ceput construcţia era de altfel frate cu Maurice de Sully, constructorul catedralei Notredame. Mai sunt şi alte motive serioase care ne fac să credem că aceste analogii, confirmate de un fapt istoric, ne dezvăluie genealogia catedralei din Bourges ca fiică a catedralei Notredame din Paris. Compoziţia interioară adaugă la aceasta un element de mare interes: stâlpii navei, compuşi dintr-un nucleu cilindric înconjurat de

colonete, sunt de acelaşi tip cu stâlpii principali ai navelor laterale de la Notredame. În sfârşit, dacă privim abstract, din faţă, în proiecţie plană, elevaţia catedralei din Bourges, observăm că are etaje multiple ca marile biserici cu tribune din secolul al XII-lea, de exemplu cele din Paris" şi Laon. Legăturile între ele sunt strânse şi neîndoielnice.

Dar aspectul unei travee reduse la epură nu este masa monumentală iar numărul, chiar ridicat, al indicilor arheologici nu este de ajuns pentru a defini o arhitectură. Catedrala din Bourges prezintă patru și chiar cinci etaje limitate de goluri sau de galerii: a doua navă laterală care este parterul, etajul triforiului din prima navă laterală şi etajul ferestrei de deasupra, etajul triforiului navei, etajul ferestrelor înalte. Dar acestea nu se suprapun unul peste celălalt în acelaşi plan vertical ci progresează oblic de la zidul exterior până la marea navă. Cele două etaje ale primei nave laterale mai ales sunt ficţiune pură, ele doar sunt sugerate de goluri, dar tribune nu există iar stâlpii principali ai navei se succed fără întrerupere până la ansamblul bolţarilor inferiori ai marilor arcade aşa încât nava laterală se desfăşoară liber la înălţime. Se îmbină aici căutările contradictorii ale catedralelor din Sens și Paris dar abuzul metodei genealogice riscă să ne încurce, făcându-ne să neglijăm profunda originalitate a unei gândiri care rezolvă dintr-odată problema planului cu cinci nave, aceea a unei compoziţii OU etaje multiple şi aceea a dezvoltării în înălţime a colateralelor, împăcându-le printr-o progresie admirabilă. Se mai poate adăuga că pentru a ajunge la acest rezultat era de ajuns să se suprime planşeul tribunelor de la Notredame din Paris. Acest lucru este adevărat dar trebuia să ai îndrăzneala să-l realizezi şi să poţi prevedea toate consecinţele. La catedrala din Rouen avem un tip bastard de asemenea navă care supravieţuieşte vechii tribuni normande şi ne ajută să înţelegem mai bine importanţa soluţiei de la Bourges: navele laterale urcă fără întrerupere dar de la un stâlp la altul, la nivelul tribunelor absente, se găseşte o galerie care pare suspendată în aer. Catedrala din Bourges, asemănătoare cu Notredame din Paris prin atâtea trăsături caracteristice şi chiar prin istoria ei, se deosebeşte în acelaşi timp radical de ea. Ea este în întregime invenţie. Meşterul care a conceput-o nu era numai un constructor îndrăzneţ. Cu masele acelea puternice el speculează un anume iluzionism optic arătându-ne mai multe biserici într-una singură: dacă luăm în considerare fiecare travee avem impresia ca vedem cel mai frumos şi

mai complet exemplu de catedrală din secolul al XII-lea; dacă ochii noştri urmăresc marile nave laterale recunoaştem măreţia proporţiilor pe care le dă Chartres acestei părţi. În nava cea lungă fără transept, unde stâlpii uriaşi, combinând tipul monocilindric şi tipul compus, se succed cu o eleganţă de coloşi, arhitectul corijează perspectiva pentru a preîntâmpina restrângerea liniilor de fugă, apropiind mai mult suporţii de cor. Continuă în axul său principal, multiplă şi descrescând de o parte şi de alta, nava se desfăşoară la dimensiuni uriaşe.

Aşa cum catedrala din Chartres îşi dovedeşte noutatea prin puterea de filiaţie, catedrala din Bourges şi-o confirmă prin bisericile din Cou-tances, Le Mans şi Toledo. Aceasta din urmă este o imitaţie pasivă, de proporţii mai greoaie, în care Spania nu intervine decât în traseul câtorva goluri de la triforiu. Poezia catedralei din Toledo trebuie căutată în complexitatea clădirilor cu care a înconjurat-o istoria, în labirintul de comori care au fost aici depuse în diferitele epoci, dar cadrul ei ţine de gândirea franceză iar modelul îl dă catedrala din Bourges. Corul catedralei din Mans9, care termină o navă mai veche cu travee mari sixpartite în stilul specific ţinuturilor din Vest, este una dintre cele mai îndrăzneţe compoziţii ale Evului Mediu. Absida văzută din afară este o absidă gotică evoluată, de o mare bogăţie în compoziţia maselor, în timp ce aceea de la Bourges cu capelele sale în formă de solniţă uşor ieşite în afară ţine încă de o epocă mai veche. La Mans arcurile butante par nu atât să sprijine cât să înalţe catedrala în elanul lor către cer. Planul şi structura sunt combinate pentru a aşeza şi echilibra părţile pe rezistenţe complexe. Traveele deambulatoriului sunt pătrate, cu bolţi triunghiulare cu nervuri de ogive interpuse din loc în loc. Renaşte astfel, în cel mai nou sistem, vechiul partiu carolingian pentru care capela din Aachen ne-a oferit un frumos exemplu.

NOTE. Epoca clasică. I.

— Cu privire la biserica Saint-Vincent din Laon, vezi E. Lambert, Saint-Vincent de Laon, Comptes rendus de l'Academie des Inscriptions et Belles-Lettres, 1939, pp. 124 – 138.

2 Incendiul din 10 iunie 1194 cruţase, în afară de cripta din secolul al XI-lea, cele două turnuri construite la mijloi LII secolului al XII-lea şi Portalul Regal. Temelia şi bolţile noii catedrale, începută de episcopul Renaud de Moucon, erau terminate în 1220. Pridvoarele laterale aparţin mai ales Ctlei de a doua treimi a secolului al XIII-lea. În

afara i lădirii, capela Saint-Piat datează din prima jumătate a «colului al XIV-lea iar capela Vendôme din 1417. Fleşa clopotniţei nordice a fost construită în 1506 de către fun Texier.

*3 Astăzi se consideră că Portalul Regal a fost scos în I.il. iră atunci când lucrările abia începuseră, cel mai târziu în jurul anului 115C, vezi M. Aubert, Le Portall Royal et la faţade occidentale de la Cathedrale de Chartres. Essai sur la date de ieur execution, Bulletin monumental, C, 1941 pp. 177 – 218.

*4 Cu privire la stadiile succesive în planul faţadelor transeptului, vezi L. Grodecki, The Transept Portals of Chartres Cathedral; the datei of their construction according to Archaelogkal Data, Art Bulletin, XXXIII, 1951, pp. 156 – 164.

5 Cu privire la logica arhitecturii gotice, vezi importantul eseu al lui E. Panofsky, Gothic Architecture and Scholasticism, Latrobe (Pennsylvania), 1951, unde analiza formelor şi metodelor logicii medievale aruncă o lumină nouă asupra acestei teme.

6 La un an după incendiul din 6 mai 1210, care a distrus vechea catedrală carolingiană din Reims, arhiepiscopul Aubri de Humbert punea prima piatră a noii biserici. Corul era terminat în 1241, şi cu siguranţă şi transeptul şi primele două travee ale navei. Această parte a fost construită de

Jean d'Orbais şi de urmaşul lui, Jean Le Loup. Opera acestor meşteri a fost continuată de Gaucher de Reims (în jurul anului 1247) şi Bernard de Soissons (din 1255 aproximativ până la sfârşitul secolului). Porţile faţadei occidentale fuseseră începute la mijlocul secolului al XIII-lea iar turnurile erau în curs de construcţie în 1299: au fost terminate în 1427. De abia la începutul secolului al XVI-lea s-au putut restaura pinionii transeptului, deterioraţi de un incendiu în 1481. Vezi lucrările lui L. Demaison, La cathe drale de Reims, son histoire, ses dates de construction, Bul letin monumental, 1902, şi la cathedrale de Reims, Congres archéologique de Reims, 1911. * Cronologia catedralei din

Reims este greu de stabilit în toate detaliile. Observaţii importante au fost făcute de H. Deneux, Des Modifkations apportées à la Cathedrale au cours de să construction du

XIII* au-XV siècle, în Bulâetin monumental XVI, 1948, pp. 121 – 141; dar analiza cea mai amănunţită a tuturor problemelor care se ridică se află în trei recente articole ale lui R. Branner în Speculum,

XXXVI, 1961, pp. 23 – 37;

Zeitschrift für Kunstgeschichte, XXVI, 1961, pp. 220 – 241, şi Journai of the Society of Architectural Historians, XXI, 1962, pp. 18 – 25.

7 Vechea catedrală din Amiens fusese distrusă în 1218. Doi ani mai târziu, se punea prima piatră a noii catedrale, începută de episcopul Evrard de Fouilloy. Nava era terminată în 1236, iar capelele reionante în 1247. În 1258, un incendiu a întrerupt lucrările. Corul era terminat înainte de 1270. Între 122C şi 1288, se succedaseră ca şefi de şantier meşterii Robert de Luzarches, Thomas şi Renaud de Cormont. Seria de capele dintre contraforţi a fost începută înainte de 1292; ultimele două, din punct de vedere cronologic, sunt datorate cardinalului de Lagrange, care le-a înălţat în timpul episcopatului său (1373 – 1375). Turnul nordic a fost început în jurul anului 1366 iar cel sudic a fost înălţat la începutul secolului al XV-lea. P. Frankl, A French Gothic Cathedral: Amiens, Art în America, XXXV, 1947, demonstrează importanţa construcţiei.

— Proiectul unei noi catedrale datează din 1172. Porta lurile laterale aparţin acestei perioade. Lucrările actualei catedrale au fost începute în jurul anului 1190. Corul a fost terminat în jurul lui 1220; nava nu era încă terminală înainte de 1270. Marea fereastră a faţadei este opera lui Guy de Dammartin (în jurul lui 1390). Jacques Coeur a comandat construcţia sacristiei (1447). Turnul nordic s-a prăbușit în 1506 şi a fost reînălţat la puţin timp după iccea. După M. Aubert, Notredame de Paris, pp. 1S2

1 S4, partiul catedralei din Bourges este o imitaţie a celei din Paris; după Lasteyrie, L'architecture religieuse en France h Vipoque gothique, avem de-a face cu o compoziţie originală. Cf. analiza lui E. Lambert, L'art gothique en l spjgnei aux XIIe et XIII siècles, p. 141. Cu privire la i. uedrala din Bourges, H. Focillon, Genealogie de l'unique

(Frugment), Deuxième Congres International d'Esthétique et

le-Science de l'Art, Paris, 1937, II, pp. 120 – 127. Cu privire la construcţia anterioară, vezi R. Gauchery şi R.

lir. inner, La Cathedrale de Bourges aux XI et XHe siècles, Ilulletin monumental. CXI, 1953, pp. 105 – 123.

— Vechea catedrală din Mans suferise numeroase refaceri.

limită în 1093, incendiată în 1099, restaurată la începutul lllui al XII-lea şi sfinţită în 1120, nava a fost boltită sub episcopatul lui

Guillaume de Passavant (1158). În 1217, episcopul Hamelin dărâmă zidurile de apărare pentru a mări corul, pe care l-a sfinţit în 1254. Transeptul a fost construit între 1310 şi 1430.

— Catedrala din Coutances a fost reconstruită după incendiul din 1218 iar lucrările au fost terminate între 1251 şi 1274. „Trebuie să adăugăm, printre primele lucrări inspirate de catedrala din Bourges, corul bisericii Saint-Martin din Tours, în jurul lui 1210; vezi scurtele indicaţii ale lui E. Lambert în Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France, 1945 – 1947, pp. 189 – 191.

II

Astfel arta gotică din prima jumătate a secolului al XIII-lea, în ciuda puternicei sale coordonări şi a anumitor filiaţii riguroase, nu ni se înfăţişează ca un clasicism doctrinar speculând monoton o formulă unică. Catedralele din Chartres şi Bourges au încă acea calitate poetică a invenţiei şi, dacă se poate spune aşa, farmecul unei experienţe, nu dobândite ci în curs de efectuare. Stilul reionant nu este lipsit la început de acea calitate vie sau mai bine-spus, are în prima perioadă graţia vieţii, tinzând însă repede către formulă. Trebuie să vedem însă mai întâi dacă avem de-a face cu un „stil”. Dacă acesta aduce în economia edificiului modificări radicale şi un spirit absolut nou. Şi acest termen de „reionant”, care desemnează o anumită aşezare a ramplajelor, ne îngăduie să-i înţelegem toate trăsăturile caracteristice. Fără nicio îndoială, nici acest termen nu spune mai mult decât acela de „stil lanceolat”, aplicat arhitecturii imediat anterioare-Încă o dată indicii secundari nu permit să se definească toate valorile unei dezvoltări. Începuturile acestei dezvoltări sunt deja cuprinse în „stadiile” precedente ale arhitecturii gotice: anularea pereţilor şi predominarea vidurilor în cazul ferestrelor înalte de la Chartres, întărirea prin aşezarea pietrei în sensul invers al patului de carieră în cazul colonetelor care înconjoară stâlpii puternici din navele laterale de la Notredame din Paris. Era necesar ca tehnica osaturii, având la bază folosirea arcurilor şi a nervurilor, în detrimentul ţesutului conjunctiv, să ducă la consecinţe extreme: acestei morfologii necesare îi corespundea o anumită stare de spirit. S-a remarcat că după găsirea soluţiilor problemelor statice nu mai rămânea decât să se deducă o serie de soluţii din ce în ce mai rafinate. Trebuie să observăm într-adevăr că meşterii care lucrează în a doua treime a secolului al XIII-lea şi în tot timpul epocii următoare, până la sfârşitul secolului al

XIV-lea, au sub ochi exemple admirabile şi variate pe care le studiază nu ca arheologi sau ca diletanţi ci ca nişte oameni care, trebuind să creeze la rândul lor, au sentimentul cel mai viu al frumuseţii acestora. Tocmai aces-l lucru îl demonstrează legendele cu care Villard de Honnecourt îşi însoţeşte re-leveurile şi crochiurile. Acest orizont de capodopere limitează invenţia dar nu şi eleganta desăvârşire a frumoaselor tehnici. Originalitatea artei reionante nu stă nici în planurişi nici în raportul dintre mase, ci în tratarea structurii şi în înţelegerea efectelor. Faptul că fundaţiile mai deosebite duc la înmulţirea capelelor între contraforţi nu este decât o simplă adăugire, uneori supărătoare, dar care nu modifică în esenţă vechiul plan al bisericilor. Compoziţia ansamblurilor rămâne oarecum neschimbată: trebuie totuşi să semnalăm faptul CA la bisericile medii din secolul al XIV-lea absida plată este înlocuită în mod frecvent cu hemiciclul. Încă înainte de această perioadă, în plin mijloc al secolului al XIII-lea, se poate observa în partiul constructiv şi chiar în exe-CU ţie caractere mai remarcabile ca de exemplu tvidarea şi consolidarea cu grinzi care sunt în funcţie una de alta.

I Vreetând doar catedrala din Amiens, vedem pe viu această progresie a vidurilor care urmăreşte reducerea construcţiei la un sistem de arcuri şi de suporţi întăriţi, în detrimentul maselor murale şi în avantajul golurilor de fereastră. Elevaţia capelelor absidale este în întregime alcătuită din ferestre uriaşe susţinute de contraforţi puternic ieşiţi în relief. La cor și la transept, zidul exterior al triforiului este ajurat aşa încât, văzute de jos şi din faţă, golurile par să continue ferestrele înalte de care nu sunt despărţite decât printr-o îngustă bucată de zid. Începe astfel acel proces de atragere a galeriilor de către golurile superioare care, în cursul secolului următor şi mai ales în timpul perioadei flamboaiante, va duce, cu excepţia Normandiei, la tipul de biserică cu două etaje, fereastra înaltă absorbind totul iar marile arcade neavând deasupra decât un zid gol de o importanţă variabilă. Evidarea caracterizează arta lui Pierre de Montereau în marile sale capele şi în restaurările unor nave mai vechi. Trebuie oare să vedem în această dezvoltare particulară a gândirii gotice o trăsătură specifică ţinutului Champagne? Poate că Pierre de Montereau nu este altul decât Pierre de Montreuil… Capela de la Saint-Germain-en-Laye prezintă asemenea pasaje amenajate în contraforţii dintre ferestre, la înălţimea pervazului, caracteristice manierei din Champagne. Dar ce

mare diferenţă între capela arhiepiscopiei de la Reims, atât de încărcată încă de materie, şi Sainte-Chapelle du Palais de la Paris. Se ştie că această uimitoare raclă de piatră şi sticlă a fost începută de Sfăntul Ludovic pentru a adăposti o relicvă a Sfinjfi Epine. Dimensiunile bisericii Sainte-Chapelle, mult mai vaste decât cele ale capelelor absidale de la Amiens, contemporane cu ea, dau astfel o autoritate mai stranie şi mai paradoxală unui partiu care pare să desfidă legile gravităţii, cel puţin atunci când o examinăm din interiorul navei. Masa murală, eliminată pentru a face loc vitraliilor, se regăseşte în dimensiunile enorme ale contraforţilor şi cum pereţii laterali ar fi basculat pentru a forma un spirijin perpendicular. În plus arhivolta ferestrelor primeşte o sarcină nouă care o împiedică să cedeze împingerilor, sub forma unui triunghi de piatră, gablul, care, ne-sprijinindu-se pe extradosurile arcului ci acumulând deasupra cheii toată înălţimea asizelor, joacă un rol analog cu piramidioanele culeelor. Totul, de altfel, în acest edificiu trădează rafinamentul soluţiilor, începând cu sistemul de echilibru pe care l-am analizat mai sus destul de sumar și care este concertat în vederea efectului interior și până la bolta capelei joase care-i servește drept soclu. Există aici un fel de rigoare a graţiei care este cu totul remarcabilă. Această gândire a încântat întregul secol care a văzut în ea o capodoperă. A determinat o serie de imitaţii ca încântătoarea capelă de la Saint-Germer, care termină pe această notă de eleganţă aeriană o navă din secolul al XII-lea.

Scopul renovărilor întreprinse de același artist în sumbrele şi maiestuoasele biserici ale artei gotice timpurii este iluminatul cât mai bogat al navelor. Nu-ţi poţi stăpâni un sentiment de admiraţie atât în faţa rezultatelor cât şi în faţa acestei iniţiative care le-a conceput şi a îndrăznit să le pună în aplicare. Mânat de dezvoltarea naturală a acestei arte, Pierre de IWontereau1 nu-şi dă seama că-i nesocoteşte spirit ui şi principiile atunci când restaurează veci îi le ziduri construite de predecesorii săi, şi este adevărat că corul de la Saint-Dénis răni ine în armonie cu nava din secolul al X'III-lea, cu vastele ei ferestre superioare, cu marile arcade şi triforiul ajurat. Dar capodopera artei reionante sunt fără îndoială rozele Uriaşe tăiate în zid la extremitatea fiecărui transept, la Saint-Dénis şi la Notredame şi înlocuind asizele oarbe, piatra pasivă, prin Ctle armături nervos desenate care captează o lumină multicoloră în reţeaua de raze,

cercuri arcade în feston din jurul unei circumferinţe.

Zidul căzut face loc unei roţi de foc. În această combinaţie de linii orizontale şi verticale care se manifestă în orice arhitectură, chiar atunci când admite arcurile la acoperământ şi în goluri, era necesară o anumită îndrăzneală pentru a înscrie acele forme circulare care amintesc de unele elemente folclorice străvechi, simboluri ale soarelui. Dar ele erau totodată expresia unei gândiri care caută echilibrul în raporturile active dintre părţi: totul concură în acest sens, totul este combinat astfel încât să satisfacă atât vederea cât şi spiritul. Totul vizează un anumit efect. Să le comparăm cu dalele ajurate de deasupra ferestrelor înalte de la Chartres sau, şi mai bine, cu rozele din secolul al XII-lea, încă prudente, masive, şi care, chiar în economia lor, respectă zidul, şi vom vedea că ultimul pas a fost făcut şi că arhitectura ca organizare de forţe înlocuieşte în sfârşit, sub forma ei cea mai feerică, arhitectura greoaie în materialitatea ei. Dar primejdia stă tocmai în acest triumf. Arhitectura i trebuie să aibă greutate şi chiar să ne impună, fără să ne copleşească, evidenţa acestei greu-l taţi. Măsura justă între plinuri și goluri este] depășită. Pretutindeni unde vitraliul poate să golească zidul şi să coloreze lumina, zidul dispare. Econsoanele dintre cerc şi pătratul în care este acesta înscris sunt la rândul lor aju-l rate. Este ultimul capăt al acestei evoluţii. Ea 1 începe printr-o ferestruică modestă, creşte încet-încet şi întinzându-se chiar în afara circumi ferinţei ocupă în cele din urmă tot spaţiul cu-l prins între stâlpi. Lecţia oferită de catedrala de la Chartres își arată roadele. Dar în locul 1 lărgimii unei travee este vorba de o faţadă de I transept. Lumină a triforiului străpuns către 1 exterior, lumină a marilor ferestre coborâte mai jos, lumină a rozelor de pe braţele transeptu1 lui – între nervurile structurii tot locul pare J destinat luminii. Dezvoltarea golurilor la bisel rica Saint-Urbain din Troyes2, la catedrala din Metz şi de la Saint-Ouen din Rouen dă aces1

tui principiu confirmarea celor mai frumoase exemple.

Dar iluminatul nu era decât o consecinţă particulară a evidării, consecinţă pe drept cuvânt remarcabilă, studiată şi dorită. Anularea maselor inutile se exercita şi în alte părţi, de exemplu la arcul butant pe care-l vedem adeseori tinzând la disocierea elementelor. Se întâmplă într-adevăr ca extradosul, constituit de arcul rampant care susţine jgheabul de streaşină, să fie legat de intrados, dar nu prin asize compacte ca până acum, ci prin cercuri de piatră care le sprijină. Dacă

aruncăm o privire retrospectivă asupra istoriei acestui element şi mai ales dacă îl comparăm cu perioada sa primitivă, atunci când se înfăţişa ca un pinten disimulat, străpuns de o uşă pentru a asigura circulaţia, surprindem ultima etapă a unei progresii regulate care înlocuieşte caracterul greoi prin dinamică şi inerţia prin acţiune. Studiind arcurile și golurile artei reionante3 ne dăm seama că arhitectura cu evidări avea nevoie de o rigoare deosebită şi că totodată, pentru a încadra solid aceste viduri imense, era util să se asocieze pe cât posibil talia în sensul invers al patului de carieră cu talia în asize. În construcţia cu asize suprapuse materialele se etajează unele deasupra altora ca straturile de piatră în patul de carieră de unde sunt extrase pentru cioplire. Dacă în loc să le aşezăm orizontal, reconstituind oarecum cariera prin edificiu, le înălţăm în picioare, în sens contrar, en delii aceste pietre sunt capabile să reziste la presiuni considerabile. Astfel deosebirea dintre stâlpul median şi menou nu stă numai în fap-I ui că primul este apareiat în timp ce menoul este alcătuit dintr-o singură bucată; există și o deosebire de sens. Calitatea materialelor din anumite zăcăminte, micul banc de piatră dură de la Tonnerre, de exemplu, îi favoriza în aceeași; i privinţă pe constructorii din Burgundia şi Champagne.

Viollet-le-Duc4 justifică această tehnică prin avantajul rigidizării. El acordă astfel elementelor aşezate în sensul invers al patului de carieră o funcţie analoagă funcţiei ogivei, omogenă, tasată, în timp ce panourile sunt încă pe cale de a se tasa. Ne putem întreba dacă funcţia este totuşi aceeaşi şi dacă, în juxtapunerea de asize apareiate și de elemente în sensul invers al patului de carieră, sub unul și acelaşi boltar de poză, tasarea primelor n-ar duce la prăbuşirea celorlalte, care sunt incompre-sibile, sau cel puţin la dezechilibrarea sistemului. Astfel biserica de acest tip ar putea fi despuiată, dezbrăcată de toate aceste elemente aşezate în sensul invers al patului de carieră şi, chiar redusă numai la zidărie, ar putea rămâne în echilibru perfect. Este adevărat, dar tot atât de adevărat este şi faptul că înlocuirea sistemului de apareiaj cu sistemul de aşezare în sensul invers al patului de carieră reprezintă în arhitectura gotică o concluzie necesară, caracterizată nu atât prin trecerea de la „elastic” la rigid cât prin tensiunea absolută şi subţierea suporţilor. Este interesant să reamintim că această tendinţă apare, ca principiul unei arhitecturi nervurale, încă din secolul al XII-lea la stâlpii intermediari ai navelor

laterale de la Notredame din Paris şi la transeptul bisericii din Noyon, de exemplu. Dar folosind din ce în ce mai mult membre de acest fel, meşterii tindeau spre un sistem de piese demontabile şi, dacă se poate spune aşa, spre sclerozarea unei vieţi pline de supleţe, în variaţiile reionante ale arcului butant se întrezăreşte viitorul grinzii. Chiar profilul, mai subţire în secţiune şi formând cu zidul bisericii un unghi mai ascuţit (ca la partea exterioară a absidei de la Semur-en-Auxois), predispune la această evoluţie.

Această artă de calcul, de graţie studiată, nu se limitează la capele (unde-şi găseşte poate perfecţiunea expresiei) şi nici chiar la marile biserici. Ea a căutat la catedralele din Beau-vais5 şi din Koln6 proporţiile colosale. Era firesc să ajungă la aplicarea, la programe imense, a unor soluţii tehnice de care se simţea absolut sigură şi care, după ce eliminaseră caracterul greoi al unei materii inutile, nu mai admiteau, cel puţin teoretic, nicio restrin-gere pentru dezvoltarea lor în spaţiu. De aici apariţia unor paradoxuri de construcţie care, surprinzătoare chiar şi la un edificiu de dimensiuni normale, dobândesc astfel un caracter ciudat şi îndrăzneţ totodată. Arcul butant cu culee dublă şi cu voleu dublu care susţine corul catedralei din Beauvais îşi sprijină culeea intermediară în echilibru nestabil pe stâlpul navei laterale pentru a evita încărcarea acestuia cu o zidărie enormă. El stă înclinat peste acesta, în echilibru prin dublul sistem de arce care se sprijină de el de-o parte şi de alta. Tocmai în aceasta constă eleganţa soluţiei: arcurile care au drept funcţie primirea împingerilor bolţilor fac în aşa fel încât aceste împingeri să slujească la menţinerea unei verticalităţi instabile. Dar cheltuiala de suporţi exteriori nu este mai puţin formidabilă. Zidăria evidată a golurilor se regăseşte multiplicată în această pădure de elemente de sprijin, arcuri şi culee, care asediază sanctuarul. În interior regăsim corul de la Amiens, mai îndrăzneţ în clanul său, restrâns în înălţime, cu vitralii prelungi, asemeni unor lame, cu triforiul transparent şi nervuri arcuite pretutindeni. Corurile catedralelor din Beauvais şi Köln, transcriere a celui din Amiens în registrul dimensiunilor colosale, au lăsat în urmă vasta lor nedesăvârşire. Stâlpii de la încrucişarea tran-Beptului catedralei din Beauvais sugerează ceea ce ar fi putut fi turnul pe care-l susţineau îna-m. ea prăbuşirii. Oare, odată terminată, catedrala din Beauvais ar fi fost ultimul cuvânt al arhitecturii gotice? Cu siguranţă, dar fără I o depăşească pe aceea din Amiens, faţă de Cftre la urma

urmelor nu este decât o variantă „lipsită de măsură”. Catedrala din Köln, fericinată în secolul al XIX-lea, este un import
II

francez în mediul germanic care, chiar dacă foloseşte structura gotică, rămâne de cele mai multe ori credincioasă sistemului romanic al maselor şi al compoziţiilor frecvente în Renania.

NOTE. Epoca clasică. II.

1 Vezi H. Stein, Pierre de Montereau, arebitect de l'église abbatiale de Saint-Dénis, Mémoires de la Société des Antiquaires de France, vol. LXI, 1902. Cu privire la lucrările lui Pierre de Montereau la Saint-Dénis, vezi acum S. McK.

Crosby, L'abbaye royale de Saint-Dénis, Paris, 1953, pp. 57 – 65.

2 Biserica Saint-Urbain din Troyes a fost fundată în

1263 de către papa Urban al IV-lea iar lucrările au fost atât de repede executate încât corul era sfinţit în 1266.

Dar un incendiu, apoi procesul trezorierului şantierului, Jean

Langlois, au întâmat construcţia şi biserica a rămas p – nă la urmă neterminată. Vezi Lefevre-Pontalis, Bulletin monu mental, 1922, p. 480.

— Catedrala din Troyes nu este mai puţin importantă în istoria artei reionante; ea mai are încă un triforiu, în timp ce biserica Saint-Urbain şi bisericile de aceiaşi tip nu au decât două etaje. Acest triforiu are geamuri în jurul corului, dar oare este anterior aceluia din Amiens?

V. de Courcel, Étude archéologique sur la cathedrale de

Troyes, Position de theses de FEcole des Chartes, 1910, consideră că părţile superioare erau temrnate în 1240. În orice caz, lucrările, începute sub episcopul Hervé (1206

1223), au fost executate într-un ritm foarte lent.

*3 Cu privire la arhitectura de la sfârşitul secolului al XM-lea şi începutul celui de al XIV-lea, vezi L. Schiirenberg, Die kirchliche Baukunst în Frankreich zwischen 1270 und 1380, Berlin, 1934; W. Gross, Die abendlandische Architektur um 1300, Stuttgart, 1948.

4 Dictionnaire d'architecture, vol. IV, p. 136 şi urm.

5 Lucrările catedralei din Beauvais au fost începute în

1247. Corul era terminat în 1272. Bolţile, susţinute de stâlpi prea subţiri şi sprijiniţi de arcuri butante cu culee prea subţiri în

secţiune, s-au prăbuşit în 1284. Sub marile arcade au fost adăugaţi stâlpi intermediari iar boiţilor li s-au adăugat arcuri suplimentare. Transeptul a fost terminat în prima treime a secolului al XVI-lea, cu concursul lui Martin Chambige. În sfârşit, arhitectul Jean Vaast a înălţat la 153 de metri o fleşă ajurată, care s-a prăbuşit în 1573.

— Catedrala din Beauvais este înaltă de 48 de metri sub boltă iar traveele centrale au o lăţime de 15, 50 metri.

— Cu privire la arcul butant sau mai bine-zis la cu-leea fără susţinere directă, vezi Viollet-le-Duc, Dictionnaire raisonne de l'architecture, vol. I, p. 70, fig. 61.

6 începută în 1248, catedrala din Köln a avut corul terminat abia în 130. Acesta a fost sfinţit în 1322. Nava n-a fost începută decât în 1350, în ciuda faptului că transeptul n-a fost terminat. Lucrările, desfăşurate într-un ritm foarte lent, au fost întrerupte în 1559 şi reluate doar în 1824.

III

Este interesant de văzut cum se comportă arta secolului al XIII-lea, fie. că e vorba de arhitectura de la Chartres, de cea de la Bourges sau de stilul reionant, atunci când trece graniţele teritoriului în care s-a format şi unde a creat tipurile exemplare, Domeniul regal şi ţinutul Champagne, pentru a se răspândi departe în provinciile franceze şi în restul Europei. Nu este cazul să alcătuim aici un tablou complet ni variantelor locale şi naţionale: înainte de orice este important să arătăm că unitatea şi autoritatea modelelor pe care le propunem se neordă sau nu cu specificul diferitelor medii, CU tradiţiile, resursele şi materialele lor. Ca întotdeauna, şi aici noţiunea de influenţă cere n anumită nuanţare. Uneori influenţa acţionează prin copie pasivă alteori prin contaminare: dar se întâmplă de asemenea ca din îmbinarea noutăţii cu tradiţia să se desprindă forme deosebit de originale. Ceea ce îngreu-mază foarte mult un studiu de acest fel este Cuplul că diferitele forme ale influenţei nu tot neapărat supuse unei repartizări geografice şi că aceeaşi regiune cunoaşte fenomene dintre cele mai diferite. Anumite ţinuturi sunt energic conservatoare, altele sunt deschise la influenţe şi chiar susceptibile de invenţie, în sfârşit altele, păstrând cu fidelitate anumite forme vechi, creează şi răspândesc alte forme inedite. Viaţa şi răspândirea formelor plastice n-a prezentat poate niciodată analogii mai curioase cu viaţa şi răspândirea formelor lingvistice.

De la bun început trebuie să acordăm un loc aparte unor ţinuturi vechi care au avut un mare rol în dezvoltarea artei gotice dintr-o epocă veche şi al căror rol poate că nu este încă suficient de bine definit. În secolul al XIII-lea, Anjou este mediu arhaizant şi totodată mediu de anticipare. Dar arhaismul său ne face cunoscut un stadiu mai vechi al sistemului gotic, o evoluţie independentă, paralelă cu evoluţia propriu-zisă franceză. Se întrevăd numai raporturile care pot uni cupolele cu nervuri şi vastele bolţi din Angers, de dimensiuni considerabile şi puternic bombate ca acelea de la biserica Saint-Maurice1. Stilul Plantagenet păstrează partiul acestora dar le multiplică ramificaţiile; acestea se sprijină pe cheia arcurilor laterale şi sunt încorporate bolţii. La un mare număr de biserici, la Airvault, la Saint-Jouin de Marnes şi la Saint-Serge din Angers, acest stil desenează stelele de lierne şi tierseroane care anunţă bolţile flamboiante.

Rolul Normandiei fusese mai mare. Ogiva, sub forma ei proprie şi cu valoarea constructivă, fusese aplicată aici de timpuriu la bolţile edificiilor şi, din Normandia, s-a răspândit în Domeniul regal. Dar toate posibilităţile şi le-a dezvoltat numai în Île-de-France şi tot acolo a dat naştere unui stil: de acolo, printr-o interesantă întoarcere, a revenit sub forma ei propriu-zis franceză cu toate consecinţele, pentru a se răspândi pe teritoriul unde a fost prima oară aplicată2. Apare mai întâi sub această formă nouă la turnul Saint-Romain al catedralei din Rouen, la nava catedralei de la Lisieux, la biserica colegială din Eu şi la

Fecamp. Întreaga sa măsură şi-o dă la Caen, la corul bisericii Saint-Étienne, operă a meşterului Guillaume, cunoscut în arta pietrei, „petrarum summus în arte”. Cele şapte capele reionante grefate pe deambulatoriu au o a cincea ramificaţie ca la Saint-Dénis dar, în locul sistemului cu coloane înlocuite pretutindeni cu ziduri interioare, acestea păstrează între ele în partea de jos un masiv plin. Trăsătură burgundă, deoarece o regăsim la corul de la Vezelay şi care trebuie adăugată altora de aceeaşi origine, ca de exemplu amor (i zările în cotituri ale anumitor suporţi. Se schiţează astfel, într-un fenomen a cărui influenţă este bine definită, procedeul contaminării care a dus mai târziu, mai ales în grupul bisericilor construite de Jean Deschamps, la eclectism, la folosirea sistematică a unor resurse dintr-un fond comun. Dar cele patru ornamente piramidale de deasupra edificiului care mărginesc corul corespund unei gândiri originale care a fost imitată la Bayeux şi la Coutances. Absida catedralei din Coutances,

dominată de uriaşul, turn-lanternă de la încrucişarea transeptului, este una din operele cele mai complexe şi mai complete ale arhitecturii gotice. Planul ei îl aminteşte pe acela al catedralei din Pon-litfny (ale cărui coloane împodobite cu inele se regăsesc la Saint-Étienne) elevaţia pe aceea, i catedralei din Mans iar structura capelelor, cu coloane izolate, este analogă celei de la Saint-Dénis. Dar aceste legături, aceste filiaţii între forme care dovedesc fecunditatea inimburilor şi viaţa profundă a unei arte de-a lungul diferitelor medii, fac loc în numeroase M serici câtorva note locale, ca de exemplu prezenţa arcurilor ascuţite3; la nava catedralei din Rouen supravieţuieşte; ca indice şi mărturie, vechiul sistem normand al tribunelor, sugerat de galeria îngustă care merge de la un stâlp l/i altul la jumătatea înălţimii, fără a întrerupe dezvoltarea navelor laterale până la nivelul îi îl oriului.

Burgundia are o veche tradiţie în arta gotică, prin traveea boltită în ogivă a nartexului bisericii din Vezelay, una din primele mărturii în acest sens, prin corul construit la extremitatea navei romanice din aceeaşi biserică (după 1161), prin catedrala din Sens, în sfârşit, prin ordinul de la Câteaux, care o răspândeşte în tot Occidentul creştin şi în Europa Centrală. Ea rămâne credincioasă trecutului său prin fidelitatea faţă de partiul cistercian pe care l-a creat, cu absida plată, capele dreptunghiulare, compoziţia din două etaje (Saint-Seine), prin păstrarea în mod excepţional a tribunelor (Fla-vigny), prin folosirea pridvoarelor, ca la Saint-Pere-sous-Vezelay, la Semur şi la Notredame din Dijon, prin bolta sixpartită, prin sprijinirea pe soclu a ansamblului bolţarilor inferiori. Deambulatoriul catedralei din Auxerre, fără altă capelă decât cea a Fecioarei, este de asemenea de tip vechi. Printre alte trăsături comune cu ţinutul Champagne, Burgundia cunoaşte şi acele străpungeri în stâlpi la nivelul ferestrelor înalte care alcătuiesc o galerie de circulaţie în părţile superioare. Disociind arcul formeret şi arhivolta, ambrazura ferestrei are în adâncime o boltă aparte. Dar influenţa ţinuturilor Soissonnais şi Laonnais este şi mai remarcabilă4. Este vorba despre regiunea mai bogată şi mai originală a artei gotice timpurii. Vitalitatea ei persistentă se afirma la Ourscamp. Longpont, Royaumont şi Saint-Jean-des-Vignes. La sfârşitul secolului al XH-lea1 arhitectul bisericii Saint-Vincent din Laon, sub abatele Hugues (1174 – 1205), adoptase compoziţia tripartită fără tribune, pe care o găsim şi în cazul bisericii Saint-Martin a călugărilor premontrezi. Biserica

Saint-Vincent precede şi prefigurează catedrala din Chartres. În aceeaşi epocă se înălţau frumoasele compoziţii cu ferestre suprapuse ale transeptului rotunjit de la Noyon şi ale capelelor orientate de la Laon. Partiul absidei bisericii Notredame din Dijon (înainte de 1229 – înainte de 1240) reia şi alte elemente tipice ale ţinutului Soissonnais: ansamblele bolţarilor inferiori pe stâlpi cilindrici asociate unei compoziţii tripartite, şi aşezarea capelelor la 45°, ca la Saint-Yved din Braine (1216), caracter ce se regăseşte la Liebfrauen-kirche din Trier, şi, în Spania, la catedrala din Cuenca. Sainte-Chapelle du Palais de la Dijon, construită în prima jumătate a secolului al XII-lea prezenta aceeaşi aşezare5. Cu absida imitată după capelele catedralei din Laon, cu bolţile sixpartite, stâlpii monostili, corul fără deambulatoriu flancat de capele oblice, Notredame din Dijon pare la prima vedere arhaizantă, în realitate ea continuă o artă foarte vie alături de formula catedralei din Chartres, artă căreia îi datorează poate şi eleganţa structurii, folosirea sistemului de aşezare în sensul invers al patului de carieră, perfecţiunea echilibrului, în ciuda unor părţi în susţinere directă, îndrăzneţ concepute. Influenţa ei s-a manifestat în regiunile transjurane, ajungând la Lau-sanne şi Geneva6.

Ţinutul Champagne, atât de strâns unit de Burgundia în ceea ce priveşte istoria arhitecturii, dăduse artei gotice timpurii bisericile Notredame-en-Vaux din Chilons şi Saint-Hemi la Reims iar artei secolului al XIII-lea marea catedrală din Reims, unul din exemplarele ei cele mai perfecte: în partea meridională, la Provins, în cursul celei de a doua jumătăţi a secolului al XII-lea, arhitectul de la Saint-Quiriace încercase, prin bolta cu opt braţe, una din experienţele fără niciun viilor care caracterizează totuşi măreţia unei arte; în aceeaşi regiune, la Troyes, catedrala şi biserica Saint-Urbain ilustrează noua concepţie care, din soluţiile clasice ale arhitecturii, extrage forme inedite şi avântate, catedrala cu structura ei îndrăzneaţă dar trădată de proasta calitate a materialelor, iar biserica Saint-Ur-hain cu folosirea sistematică a sistemului de aşezare a pietrei în sensul invers al patului de carieră, cu arcurile butante uşoare şi prevăzute cu nervuri şi cu vastele sale evidări. În Picardia, biserica colegială din Saint-Quentin7, opera lui Villard de Honnecourt, aparţine aceleiaşi vârste a ştiinţei constructorilor. Ea îmbină o structură lipsită de echivoc cu amintirea unei perioade mai vechi şi anume dublul transept. Deambulatoriul înălţat, luminat prin vaste goluri, aminteşte, ca şi în cazul bisericii din

Beauvais, tema etajelor multiple, aşa cum a fost definită la Bourges, fără intervenţia tribunelor.

În Lorena, catedrala din Metz şi în Alsacia catedrala din Strasbourg prelungesc spre est până în ţinuturile Rinului, unde catedrala din Köln este o repetiţie a celei din Amiens, răspândirea stilului francez. Dar dacă la Köln avem de-a face cu o copie, catedrala din Strasbourg este operă originală demnă de remarcat atât prin frumuseţea materialului, gresie din munţii Vosgi, cât şi prin bogăţia decoraţiei sculptate, prin continuitatea unei dezvoltări care îşi are începutul în părţile ei orientale, unde încă domneşte concepţia romanică „şi se termină la faţada dominată de celebra fleşă a lui Erwin Steinbach, una din capodoperele sfârşitului Evului Mediu. Dehio considera această faţadă ca cea mai frumoasă invenţie a stilului reionant. Muzeul Oeuvre Notredame a păstrat o întreagă serie de proiecte pe pergament ale acestei faţade. Alături de studiul traveei de la Reims şi al turnului din Laon, din albumul lui Villard de Honnecourt, aceste desene atât de preţioase ne oferă în stare pură concepţia meşterilor şefi de şantiere. Dar crochiurile lui Villard sunt note după monumente gata construite în timp ce proiectele8 catedralei din Strasbourg dau toată epura monumentului care urma să fie construit. Aceste mari combinaţii lineare traduc admirabil intenţiile unui spirit. Proiectul B a fost adoptat şi urmărit în execuţia sa până la nivelul celei de a doua rigole. El este probabil ultimul cuvânt al acelei ştiinţe a proporţiilor şi al armoniei geometrice care fac poate din arhitectura acestei perioade, măsura cea mai rafinată a geniului clasic în Occident.

Dar în sudul Franţei, vechi ţinut romanic care chiar şi artei romanice îi imprimase un sentiment atât de personal, lucrurile se petreceau într-un mod mai complex. Arta gotică era aici anterioară războiului cu Albigensii şi ca atare nu poate fi considerată ca un import impus, ca un „instrument de cucerire”, deoarece lucrările noii catedrale din Toulouse, cu bolta în ogivă, fuseseră începute înaintea asediului oraşului de către Simon de Montfort în 1211. Totuşi arta oamenilor din nord, arta din ţinutul lui Oii, are în ţinuturile lui Oc o semnificaţie istorică deosebită şi primeşte fără nicio îndoială o accepţie nouă. Structura ogivală se adaptează la tipul bisericilor cu navă unică, ceea ce de altfel nu trebuie să fie interpretat ca un exemplu de supravieţuire „romanică”, într-o regiune în care abundă bazilicile cu nave multiple şi unde întâlnim biserica Saint-Ser-nin cu desfăşurarea

celor cinci nave ale sale. Dar o trăsătură caracteristică a gustului populaţiei meridionale este extinderea în lăţime, preferinţa pentru ariile regulate bine definite şi imediat perceptibile vederii, nu numai în sudul Franţei dar şi în Catalonia sau Italia.

Un fenomen demografic specific pentru ţinutul Languedoc9 şi regiunile învecinate ajuta la păstrarea şi răspândirea acestui element. Necesitatea de a constitui centre de populaţie într-o regiune devastată de războiul religios ducea la crearea de oraşe noi, element a cărui importanţă am văzut-o încă de la începutul secolului al XI-lea. Aceste formaţii urbane au fost numeroase, mai ales în regiunile cele mai încercate, Toulousain şi Albigeois. Mişcarea a devenit intensă la sfârşitul secolului al XIII-lea dar încă din 1200 – 1229, Raymond al VII-lea obţinea autorizaţia de a întemeia oraşe noi: el a creat oraşul Cordes. Alphonse de Poitiers (1249 – 1274) a continuat aceeaşi operă, prelungită până în timpul războiului de o sută de ani. Micile nave unice, solide, uşor de construit şi puţin costisitoare conveneau totodată necesităţilor eventuale de apărare. Unele dintre ele au adoptat drept model biserica de tip toulousan din Taur, de o culoare şi un stil total necunoscute în arta nordului, cu faţada crenelată având deasupra un perete-arcadă ajurat de un dublu etaj de goluri în formă de mitră între două turnuleţe.

Frecventă în Languedoc, nava unică nu se întâlneşte de altfel exclusiv în această regiune10. O aflăm pe o arie vastă care, numai în Franţa, se întinde de la catedrala din Angers până la catedralele din Orange şi Cavaillon. Trăsătura caracteristică, cel mai frecvent întâlnită, şi care nu trebuie ignorată, deoarece reprezintă principiul unei mari şi originale arhitecturi, este contrafortul cu proeminenţă în interior, care înlocuieşte peretele despărţitor longitudinal al navelor laterale cu un fel de perete despărţitor perpendicular pe axă, lăsându-se astfel liber spaţiosul volum al navei. Se ridică întrebarea dacă acest perete este indigen. Nu apare la nava catedralei din Toulouse. De obicei este pus în legătură cu arta cisterciană prin intermediul bolţilor transversale în leagăn, de la Fontenay. Cu mult înainte de secolul al XII-lea îl întâlnim în Mesopotamia, la Arnas (secolul al IV-lea-secolul al V-lea), apoi la Basilicate, la Sant' Angelo al Raparo. Este foarte frecvent în Catalonia în secolul al XIII-lea unde apare combinat fie. eu acoperământul în şarpantă (Sant-Felix-de-Jativa, Lirja) fie cu bolta în ogivă (Santa-Catarina şi San Francisco din Barcelona). Se defineşte astfel o

structură de o simplitate şi o soliditate demne de admirat, alcătuită dintr-un fel de cutii.: care, asemeni cutiilor cisterciene, ascund sub unitatea zidului organizarea lor internă. În programele mi JT, locii şi mici biserica este adeseori foarte joasă şi foarte largă. Când intrăm aici având în minte imaginea bisericilor din Nord, avem impresia că pătrundem într-o lume necunoscută. Studiul originilor, al filiaţiilor şi al schimburilor riscă să ne ducă la pierderea sentimentului de originalitate al rezultatelor. Oricare ar fi punctul de pornire al acestei forme ea duce la o artă personală.

Numărul şi importanţa bisericilor-fortăreţe sau bisericilor fortificate reprezintă totodată un curios exemplu de adaptare la anumite date noi. În aceeaşi regiune, într-o epocă mai veche, arhitectura romanică se supusese deja acestui program la care o predispunea puterea maselor şi îndrăzneaţă soliditate a construcţiei: dovada ne-o oferă bisericile Saintes-Maries-de-la-Mer şi catedrala din Agde. Pentru a conduce un ţinut încă înfierbântat de război, chiar la multă vreme după cucerire, era firesc ca bisericile şi chiar catedralele să fie deseori tratate ca nişte clădiri fortificate. Biserica Sainte-Cecile din Albi11 este, în deplinătatea sensului, un edificiu extraordinar. Ea dovedeşte supleţea şi măreţia cu care se adaptează arhitectura gotică la un program, la nişte tradiţii şi materiale străine de spiritul originilor sale. După ce am asistat la o desfăşurare ale cărei părţi sunt atât de riguros înlănţuite încât uneori sân-lem tentaţi să o considerăm un raţionament de laborator, după ce am văzut biserici care, în ciuda deosebirilor dintre ele, definesc viguros unitatea unui stil, ne aflăm dintr-odată în prezenţa unei construcţii admirabile care ne aboleşte toate categoriile. Pe un promon-toriu care domină râul, catedrala episcopului I icrnard de Castanet instalează o masă compactă şi un profil fără decroşări. Nu există nici transept şi nici capele la absidă. Clopotniţa de faţadă are aspectul unui donjon. Arcurile butante lipsesc, există în schimb nişte cuntraforţi rotunjiţi şi groşi asemănători unor lurnuri şi care se angajează într-un povârniş. În spatele acestor perdele de cărămidă găsim II navă maiestuoasă şi continuă în care pătrund i-oiitraforţi reliefaţi în interior printre care se formează astfel nişte capele, mai târziu tăiate la înălţimea etajului dar la origine desfăşurate fără întrerupere de la sol până la bolţi. Dimensiunile marilor ogive sunt considerabile. Echilibrul este asigurat prin enormitatea contraforţilor, iar aceasta este justificată nu numai de necesităţile de statică dar şi de

un program care interpretează necesităţile de apărare. Albi n-a avut niciun model şi a rămas neimitată. Ar fi poate cazul să se studieze, de exemplu în Germania de Nord, în ce măsură tehnica cărămizii a dus la anumite efecte şi a impus soluţii constructive de acelaşi gen. Dar specificul plin de severitate care l-a inspirat pe marele artist de la Albi n-a mai produs nimic care să poată fi comparat cu această catedrală.

Printre aceste biserici din Sud un loc aparte trebuie acordat partiului navelor duble, adoptat de dominicani şi în privinţa căruia Biserica Iacobinilor din Toulouse şi cea din Agen ne oferă fericite exemple. Este un tip de biserică, poate local, poate importat dar care se exprimă aici cu multă graţie şi măreţie. O colonadă mediană, susţinând ansamblurile de bolţari inferiori ai fiecărei bolţi, desparte biserica în două nave egale şi asemănătoare12. Principiul eşalonării navelor nu era indispensabil echilibrului: o dovedesc atât navele unice cât şi navele triple din Poitou, de înălţime sensibil egală, din epoca romanică. Se poate admite că poziţia suporţilor transmitea spre interior şi oarecum spre centrul de gravitate împingerile principale: această funcţie nu îngreuna eleganţa fusurilor în a căror parte superioară înfloresc cu graţie ornamente din piatră în formă de frunze de palmier.

Dar alături de bisericile cu navă unică şi de bisericile cu navă dublă, de tip iacobin, la sud de Loara şi până în regiunea munţilor Pirinei vedem că arhitectura propriu-zis franceză, aşa cum este ea definită în a doua jumătate a secolului al XIII-lea, produce monumente care sunt totodată exemple de conformism stilistic şi într-o oarecare măsură de adaptare la diferitele medii. Biserica din Bayonne (începută după 1258) 13 reproduce partiul bisericii din Soissons, boltirea continuă a capelelor şi a deambulatoriului, şi combină aceste date cu partiul monumental al catedralei din Reims: Thi-baut al IV-lea, conte de Champagne, era rege al Navarrei din 1234. Arta meşterului Jean Deschamps (1218? – 1295) 14, conducătorul lucrărilor, este de o remarcabilă unitate (catedralele din Clermont şi Limoges şi corul din Nar-bontre). Dar fermitatea acestei maniere nu exclude caracterul personal al căutării şi interesul faţă de anumite noutăţi, unele fiind parcă semnătura unei maniere iar altele ţinând de evoluţia generală a stilului: galerii de circulaţie care înconjoară stâlpii15, penetraţie a nervurilor, folosire precoce a contra-curbei în profile, în sfârşit – şi această trăsătură, care nu este proprie lui Jean Deschamps, prezintă desigur interesul unei adaptări – terase înlocuind acoperişurile cu arc

rampant simplu sau dublu deasupra navelor laterale. În această familie de edificii apare acea calitate modernă şi acea eleganţă a soluţiilor fericite numită îndeobşte talent. Ea este şi mai evidentă în capodopera goticului de nord, în ţinutul Oc, la Biserica Saint-Nazaire din Carcassonne. Unei nave romanice, al cărei spirit a fost respectat până şi în părţile cele noi, arhitectul episcopului Pierre de Rochefort avea să-i adauge un sanctuar şi un transept. Prin marea dimensiune a acestuia din urmă şi prin dezvoltarea interioară a capelelor din braţele transeptului, prin absida poligonală uşor ieşită în afară şi prin absenţa arcurilor butante, „scriitura" de la Saint-Nazaire prezintă un anume caracter cistercian… Dar câtă deosebire în ceea ce priveşte efectul! Stâlpii mono-siili care amintesc de anumiţi suporţi ai navei – lin ansamblurile bolţarilor inferiori ai unor bolţi uşoare, care au toate aceeaşi înălţime de J cheie. Luminată de vitralii mari, susţinută nu

mai prin contraforţi, biserica Saint-Nazaire ilustrează arta celei de-a doua jumătăţi a secolului al XIII-lea cu mult mai multă originalitate decât Sainte-Chapelle, care nu face altceva decât să reia, să izoleze şi să dezvolte partiul marilor capele absidale. Era oare posibilă o asemenea operă în nordul Franţei? Desigur că da. Ea ajunge aici pe cale directă. Dar autorul ei a găsit poate pe acest şantier îndepărtat condiţii mai favorabile şi un mediu mai puţin strict.

Studiind ceea ce se întâmplă în secolele al XIII-lea şi al XIV-lea în sudul Franţei te pregăteşti pentru a înţelege istoria artei gotice din Spania şi Italia. Am mai evocat arhitectura italiană atunci când am schiţat răspândirea artei cisterciene, arătând cum aceasta din urmă a fost atât în peninsulă cât şi în multe alte regiuni din Europa prima care a răspândit ogiva. În ciuda interesului pe care-l prezintă fundaţiile ordinului, mai ales la Neapole, sub Ange-vini, în ciuda amplorii şi a frumuseţii catedralelor din Siena şi Orvieto, care transpun într-un dialect cu flexiuni meridionale morfologia şi sintaxa marii limbi gotice, arhitectura franceză nu a creat capodopere în Italia[16]. În Nord ea se izbea de autoritatea tradiţiei bizantine; în Toscana, de specificul formelor regulate şi al măsurilor armonice a căror amprentă o găsim în faimoasa Campanilă de la Santa-Maria-del-Fiore, înălţată după planurile lui Giotto. Nu se pot discerne în arta lui Ar-nolfo di Cambio premisele acestei uscăciuni riguroase, ale acestei purităţi lipsită de vlagă care caracterizează mai târziu eleganţa toscană.

Istoria arhitecturii gotice în Italia nu poate fi despărţită de aceea

a ordinelor religioase: în afară de goticul cistercian mai există un gotic franciscan, ale cărei caracteristici le putem extrage studiind biserica Santa-Croce din Florenţa şi I Frari din Veneţia, dar mai ales bazilica din Assisi. Într-un peisaj de o blândeţe severă, pe un contrafort al acelui Monte SUbasio, aceasta din urmă desfăşoară cu o măreţie destul de aridă dubla masă a bisericii de sus şi a bisericii de jos. Nava unică, scandată de fascicule de colonete angajate, luminată de ferestre mari care admit în ambrazuri străpungeri analoge galeriilor superioare din Burgun-dia, pare a fi fost concepută pentru a purta şi a prezenta în lumina cea mai favorabilă ciclurile de fresce care o împodobesc. Enormele ogive ale criptei nu sunt lipsite de frumuseţe. Ele se sprijină pe nişte masivi de zidărie poligonali şi scurţi care le slujesc mai mult de soclu decât de suport. În sfârşit, asemeni cistercienilor şi franciscanilor, dominicanii îşi au arta lor sau, mai bine-zis, lor li se datorează fundaţii destul de numeroase, printre altele biserica şi claustrul Santa-Maria-Novella din Florenţa. Printre atâtea opere destul de inegale, în care progresele picturii monumentale par să combată atât dezvoltarea structurii cât şi poezia efectelor legată de aceasta, trebuie să acordăm un loc aparte cimitirului Campo Santo din Pisa. Acesta înconjoară cu un gard delicat de marmură singurătatea morţilor. El se desfăşoară ca un claustru dar fiecare dintre galeriile sale are proporţia unei nave. Totuşi nu încape nicio îndoială că măreţia Italiei gotice nu trebuie căutată în monumentele de arhitectură. Ea stă în opera poeţilor şi a pictorilor săi. Marea catedrală mediteraneană a secolului al XIV-lea este Divina Commedia.

Dimpotrivă, Spania abundă în biserici frumoase. Şi ea este un ţinut gotic, cu o ardoare şi o varietate remarcabile în întreprinderile sale monumentale17. Nu trebuie să uităm faptul că, la graniţa Islamului, ea este marcă a Occidentului şi că, încă din prima perioadă a cruciadei, etapele recuceririi sunt jalonate cu fundaţii creştine. Are loc aici un fenomen oarecum analog cu acela care se produce în (hientul Latin dar în timp ce căderea regalului Ierusalim nu mai lasă activităţii de con-11 ucţie decât Insula Cipru, unde meşteri din

Paris şi Champagne înalţă bisericile de la Nicosia şi Famagusta18, Spania monumentală nu încetează să crească de-a lungul epocii gotice cu fiecare generaţie.

În acest mare ansamblu încă prea puţin unitar şi a cărui activitate istorică se desfăşoară sub diferite orizonturi, Franţa

pirineică, Mediterana Occidentală, Atlanticul şi Sudul musulman, Catalonia ocupă un loc aparte. Într-un anumit moment din istoria sa, ea a făcut corp comun cu Franţa Meridională, prin unitatea de limbă şi cultură, prin alianţe dinastice precum şi prin anumite ţeluri comune. Pedro al II-lea de Aragón a venit în ajutorul cumnatului său Raymond al VI-lea şi a fost ucis la Muret (1213). Albigensii odată învinşi şi ţinutul Languedoc supus de oamenii din Nord iar pecetea regelui pusă pe oraşe şi pe monumente, Catalonia îşi redobândeşte oarecum funcţia ei hispanică şi mediteraneană. Din legăturile cu Sudul francez ne putem da seama că în egală măsură ea a dat şi a primit totodată. De acum încolo ea intră într-o perioadă în care oricare ar fi fost originile şi influenţele, tratează arhitectura religioasă cu o puternică originalitate. Un examen rapid al celor mai vechi dintre catedralele sale gotice ne dezvăluie prin contrast acest lucru. Şi acolo aceste catedrale au fost monumentele unei creştinătăţi militante, care mai întâi şi-a adăpostit cultul în moscheele abandonate de duşmani. Catedralele din Tarragona (1174 – 1287) şi Lérida (1203 – 1278) au încă absida benedictină cu absidiole în descreştere; cea din Valencia (1262 – prima jumătate a secolului al XIV-lea) are un deambulatoriu cu capele reionante foarte numeroase. Sunt biserici cu trei nave, de înălţimi pronunţat diferite dar de un tip modic, cu două etaje. În secolul al XIII-lea am văzut dezvoltându-se paralel tipul de biserică cu navă unică. Acelaşi lucru se întâmplă în epoca următoare dar volumul unic acţionează asupra volumului triplu sau mai bine-zis aceeaşi interpretare a spaţiului, acelaşi instinct al extinderii libere, fără obsesia înălţimii, se manifestă în marile edificii prevăzute cu nave laterale, catedrala şi biserica Santa Maria del Mar din Barcelona, catedralele din Palma, Manresa şi Tortosa, corul catedralei din gerona 19. Toate navele tind să aibă aceeaşi înălţime, ca şi la catedrala din Poitiers sau la Hallenkirche din Germania, dar cu o uşoară diferenţă de nivel care permite un registru de mici goluri, un triforiu scurt, util pentru accentuarea enormei dezvoltări a marilor arcade, partiu tot atât de original faţă de acela al catedralei din Chartres ca şi partiul de la Chartres comparat cu acela din Laon. Dacă adăugăm acestui caracter fundamental micşorarea suporţilor în număr şi volum, micşorarea sau suprimarea arcurilor butante, ne dăm seama cât de mult ne îndepărtează această artă de formula eclectică şi monotonă a lui Jean Deschamps. Este adevărat că planurile corurilor de la Narbonne şi Barcelona sunt asemănătoare.

Dar analogia se opreşte aici şi am insistat prea mult asupra primejdiei unui studiu exclusiv al planurilor pentru a nu sublinia acest exemplu. După cum a stabilit foarte exact Lavedan, în timp ce capelele din Narbonne ating aceeaşi înălţime cu deambulatoriul şi navele laterale, alcătuind un soclu unic pentru partea superioară a absidei, arhitectul din Barcelona şi-a eşalonat volumele, de la capele la deambulatoriu şi de la deambulatoriu până în vârful corului, făcând astfel inutilă risipa de arcuri butante, necesare la Narbonne pentru a susţine turnul-lanternă, izolat pe masivul lui plat. În sfârşit, constructorul navei a tăiat la jumătatea înălţimii uriaşele nave laterale, alcătuind în acest fel tribune care se deschid pe toată lăţimea arcadei şi care urcă aproape la nivelul bolţilor principale de care nu sunt despărţite decât de zona îngustă a golurilor. Gerona este admirabilă ti piin amploarea spaţiilor şi prin puritatea zidurilor interioare goale pe care nu le întrerup nici muluri, nici rezalituri, nici friza dintre etaje şi în care golurile galeriilor de dedesubtul ferestrelor înalte sunt tăiate în unghi ascuţit.

Chiar şi numai în privinţa planurilor şi a elevaţiilor, Spania gotică, în restul peninsulei, este în primul rând o provincie a artei franceze. Impregnată de aportul musulman ea păstra însă anumite trăsături, caracteristici şi aptitudini care, la început mai mult sau mai puţin ascunse, aveau să dobândească cu timpul o forţă stranie, mai ales în amurgul Evului Mediu. Primele sale monumente cu bolţi în ogivă, biserici abaţiale sau catedrale, dovedesc influenţa Burgundiei, la Carboeiro şi în bisericile din Ávila, unde corul catedralei este o copie a celui de la Vezelay, şi influenţa sud-vestului, vizibilă în bolţile acvitane de la Gazolaz şi San-Pedro de Estrella. Apoi predomină influenţa catedralelor din nordul Franţei: am văzut la Toledo o replică, mai vastă şi mai puţin înaltă, a navei de la Bourges; catedralele din Bourges şi Coutances se regăsesc în structura şi compoziţia maselor de la Burgos în timp ce catedrala din Leon (ca şi Bayonne) este direct legată de exemplul catedralei din Chartres şi a artei din Champagne. Burgos şi Leon au la rândul lor influenţă în Castilia, la Palencia, la Lugo, iar acţiunea lor se îmbină, ca şi în Aragón şi Andalucía, cu influenţa cisterciană, răspândită mai ales prin planul mănăstirii de la Las Huelgas. Dar la sfârşitul secolului al XIII-lea şi începutul celui de-al XIV-lea, caracteristicile arhitecturii gotice din Spania se modifică sensibil. Apar noi centre, mai ales, după cum am văzut, în statele

mediteraneene ale monarhiei de Aragón. În Andalucía, arta almohadă dobândeşte încetul cu încetul formele gotice, la început juxtapuse peste formele sale proprii20. După cucerirea Sevillei de către Ferdinand cel Sfânt (1248), trei civilizaţii, şi anume civilizaţia maură, evreiască şi

El

Îi creştină, se dezvoltă şi se amestecă aici sub Alfonso al X-lea şi urmaşii săi. Cu bolţarii săi de cărămidă susţinuţi de ogive de piatră, biserica Santa Ana din Triana prezintă încă un stil foarte pur, neavând la una din chei, decât un hexagon stelat. Dar celelalte biserici se îndepărtează din ce în ce mai mult de modelele dinndra. Ogiva nu mai apare decât la absidă, nava şi navele laterale sunt acoperite în şarpantă în timp ce deasupra capelelor pătrate se înalţă cupole decorate cu ornamente împletite. Uneori, ca la Santa Marina, arcurile uşilor şi ale golurilor de fereastră sunt în formă de potcoavă şi polilobate iar partea numită claire-voie este ajurată de poligoane şi stele. Plăci de azulejos însufleţesc zidurile iar cărămida înlocuieşte pretutindeni piatra la biserica Santa Paula. Clopotniţa, unică şi pătrată, este minaretul mudejar. Caracteristici analoge se regăsesc în bisericile construite la Córdoba. Din Castilia până în Catalonia, diversitatea de accent a artei gotice în Spania se observă chiar după felul în care se combină şi se repartizează influenţele. Nu trebuie neapărat să încercăm să „hispanizăm” această artă: ea aparţine în primul rând marii comunităţi a Occidentului şi este foarte legată de Franţa.

Observăm totuşi cum alături de ea se păstrează unele forme şi tehnici musulmane care, după ce dăduseră arta mozarabă, inspiră arta mudejar. Orientul înalţă alături de bisericile creştine, pe care le domină cu eleganta lor siluetă, clopotniţele-minaret ajurate cu ajimeces, care se regăsesc uneori la acele claires-voies ale galeriilor navelor gotice spaniole. Arcul în potcoavă figurează în ornamentaţia arhitecturii civile şi a arhitecturii religioase alături de arcul lanceolat şi de arcul cu două centre. Anumite edificii admit chiar savantele capricii geometrice realizate în stuc sau lemn decupat, delicatul apareiaj ornamental al cărămizilor «au placarea cu faianţă pictată, într-un cuvânt tot acel lux de filigrane prin care arta almoravidă şi arta almohadă acoperă zidurile goale, ca sub un joc de scriituri enigmatice, flori, poligoane, ornamente în formă de frunze sau plante încolăcite, care par reflectarea unei lumi fermecate în oglinda plăcilor smălţuite.

În timp ce sinagogile din Europa Centrală, dacă ne luăm după faimosul exemplu din Praga, evocă bisericile mijlocii şi sălile capitulare, Biblia evreiască se adăposteşte în Castilia în nişte sanctuare asemănătoare moscheilor. La Toledo, Santa Maria la Blanca, redevenită biserică creştină, cu traveele sale încununate cu mici cupole şi aleile sale de coloane, continuă stilul moscheii Bib-al-Mardom, şi pe bună dreptate biserica Corpus Christi din Segovia este considerată ca făcând parte din acelaşi grup. Vitalitatea acestei arte este remarcabilă mai ales în sud, cu bisericile acelea construite la Córdoba în cursul secolului al XIV-lea de către Alfonso al XI-lea şi Pedro I. Încă din epoca precedentă, cupolele cu nervuri de la Córdoba şi Toledo erau imitate. Acest soi de islamism creştin avea să dea naştere mai târziu, chiar la Córdoba, capelei Villaviciosa şi, în arhitectura civilă, să dureze până în secolul al XVI-lea. Tonalitatea Evului Mediu spaniol este dublă. În vechi oraşe roşiatice, nu departe de catedrala ale cărei mase severe şi impunătoare implică un plan şi o serie de elemente franceze, ziduri compacte se închid peste singurătatea unui patio arab iar minaretul cu goluri polilobate domină curţile mănăstirilor. Astfel se juxtapun, şi uneori se asociază două forme spirituale, două forme artistice, care, exercitându-se poate pe un fond comun foarte vechi, dar în direcţii divergente, au prilejuit o serie de întâlniri, schimburi sau permanenţe paralele în cursul acelor migraţii care le puneau faţă în faţă, în cadrul comunităţilor creştine din Caucaz, în Franţa romanică, în Spania de Nord, în Sicilia, în Italia Meridională şi în Orientul latin.

Ca şi restul peninsulei Iberice, Portugalia avea şi ea o artă gotică şi o artă mude-jar. Şi acolo Câteaux şi Cluny organizaseră primele fundaţii religioase punându-şi cu putere amprenta: vechea catedrală de la Coimbra este de tipul bazilicilor de pelerinaj, nava evocă bisericile Saint-Sernin şi Santiago de Compostela dar faţada ei crenelată desenează un profil de fortăreaţă cu ziduri goale puternice şi o clopotniţă-pridvor, în ciuda adâncimii portalului, având deasupra un portal de etaj cu balustradă. Arta de la Câteaux avea să aibă o acţiune mai durabilă. Multe date cisterciene se regăsesc în orice epocă în Evul Mediu portughez. Alcobaca este de altfel una dintre cele mai mari şi mai frumoase fundaţii ale acestui ordin. Absida este de acelaşi tip ca la Ponti-gny dar cele trei nave sunt de o înălţime sensibil egală ca în bisericile romanice din Poitou al căror partiu îl regăsim în Germania. Capodopera artei gotice din Portugalia este mai târzie şi mai complexă.

La Batalha, biserica Santa Maria de la Victoria21 comemorează succesul repurtat asupra spaniolilor de către bastardul Joan I în 1385. Nu este de ajuns să recunoaştem aici, în amurgul secolului al XIV-lea, adaptate la un plan cistercian (ab-sidiole orientate deschizându-se pe transept), (răsăturile caracteristice artei reionante, în structura bolţilor, în economia arcurilor butante sprijinite de cvadrilobi şi în amploarea străpungerilor; nu este de ajuns să raportăm această biserică la şirul de biserici franceze care porneşte de la Amiens şi ajunge la marile biserici din sud. Ca şi acestea din urmă, biserica din Batalha înlocuieşte acoperişurile cu nişte terase care au însă o amploare ce modifică profund armonia maselor şi nu-şi găseşte asemănare decât la bisericile din Cipru şi la catedrala din Palma, acoperişurile acesteia din urmă datând de la o restaurare începută la sfârşitul secolului al XIV-lea. Dacă şa-numitele „Capele imperfecte", formând în spatele absidei şi pe acelaşi ax o vastă rotondă funerară stelată cu absidiole adânci, au făcut parte din planul iniţial, se poate spune că concepţia bisericii din Batalha este unică. Terasele sale alcătuiesc o serie de profile dreptunghiulare, amortizate de rampantul arcurilor butante; aşezarea în lăţime este accentuată la faţadă de „Capela Fondatorului", asemănătoare cu biserica Templierilor din Thomar, cu singura deosebire că sanctuarul inelar este înscris într-un pătrat. Prin aceste trăsături caracteristice fundamentale ca şi prin aporturile epocii următoare, Batalha este poate ultimul cuvânt şi expresia cea mai poetică a acelui gotic meridional ale cărui variaţii succesive sau simultane le-am examinat în sudul Franţei, în Italia şi în peninsula Iberică.

NOTE. Epoca clasică. III.

1 Bolţile bisericii Saint-Maurice din Angers, care rămân capodopera marilor bolţi bombate numite bolţi: domicale, datează de la restaurarea întreprinsă sub episcopatul lui

Eliger (1125 – 1149) şi continuata sub Normand de Două

(1149 – 1153) în vechea bazilică din secolul al XI-lea, lăr gită în nava unică prin suprimarea arcadelor şi consoli dată prin contraforţi solizi. Nava este largă de peste 16

metri, dimensiunea ogivelor depăşeşte 19 metri, iar între cheile lor şi cele ale dubloурilor şi arcurilor ţormeret există o diferenţă de peste 3 metri. Vezi Bilson, Congres archéologique d'Angers, 1910, p. 205.

2 Vezi E. Lambert, Caen roman et gothique, p. 44 şi urm.

*3 Multe dintre aceste note „locale” sunt de Fapt de origine engleză. Cu privire la schimburile stilistice dintre Anglia şi Normandia în această epocă, vezi C.M. Gird-lestone, Thineenth-Century Gothic în England and Normandy, A Comparison, în Archaelogical Journal, Cil, 1945; pp. 111 – 133.

— Vezi E. Lambert, Van gothique en Espagne aux X/M el. XIIIe siècles, p. 151; Vallery-Radot, Una. Ţepliquţ pep comiţii de Saint-Yved de Braine, Bulletin monumental, 1926. Cf. Însemnarea aceluiaşi autor cu privire la Notredame de Dijon, Congres archéologique de Dijon, 1928.

— Oursel, Bulletin paroissial de Notredame de Dijon, februarie, 1935, aminteşte rolul jucat de comună în ridicarea monumentului, asemănările dintre carta din Dijon din 1183 şi aceea din Soissons; printre altele, pune în lumină legăturile dintre Braine, capelă dinastică a conţilor de Dreux, şi Notredame din Dijon, căreia Yolande de Dreux, soţie a lui Hugues al IV-lea, duce de Burgundia, i-a făcut o serie de donaţii.

*5 Cu privire la această mişcare, vezi J. Bony, The Re-sistance to Chartres in Early Thirteenth Century Archkec-ture, Journal of trie British Archaeological Association, 3rd. ser., XX-XXI, 1957 – 1958, pp. 35 – 52. În general, cu privire la Burgundia, R. Branner, Burgundian, Gothâc Archi-tecture, Londra, 1960.

*6 Cu privire la catedrala din Geneva, lucrare clasică rămâne aceea a lui C. Martin, Saint-Pierre, ancienne catbe-drale de Genève, Geneva, 1910. Cu privire la Lausanne, E. Bach, L. Blondei şi A. Bovy, La cathedrale de Lausanne, volumul 16 din Kunstdenkmäler der Schweiz, Basel, 1944.

s cu privire la catedrala din Geneva, lucrare clasică J. Ganiner, Kunstgeschichte der Schweiz, II, Die gotische Kunst, Frauenfeld, 1947.

7 Corul a fost sfinţit în 1257. Transeptul occidental, supravieţuire excepţională a unui tip mai vechi, fusese început în prima jumătate a secolului al XIII-lea. Date fiind legăturile comerciale continui dintre Anglia şi Picardia, transeptul oriental îngust al bisericii Saint-Quentin este probabil derivat dintr-o sursă engleză: catedrala din Lin coln (1192) cu siguranţă mai veche decât Saint-Quentin, prezenta deja această caracteristică a unui transept oriental îngust.

8 Vezi H. Reinhardt şi E. Fels, La faţade de la cathedrale de

Strasbourg, studiu comparativ al vechilor proiecte fi al execuţiei, Bulletin de la Société des Amis de la cathe drale de Strasbourg, 1935, mai ales pag. 24 şi urm.: „Înălţimea faţadei, fără turnuri, este egală cu lăţimea. Diagonala acestui pătrat adusă la verticală ne dă înălţimea turnurilor împreună cu cornişa lor. Un triunghi isoscel înscris în dreptunghiul astfel obţinut ne dă înălţimea gablurilor. Lăţimea faţadei este împărţită în trei părţi egale: turnurile, incluzând şi contraforţii anteriori, sunt egale cu partea centrală. În fiecare dintre ele se înalţă opt benzi verticale părând că ţâşnesc din sol şi, detaşate de perete, determină întreaga compoziţie decorativă. Această aliniere se prelungeşte de-a lungul menourilor ferestrelor laterale. În mijloc este întreruptă de roza cea mare. Ea este reluată deasupra rozei, într-o arcatură ajurată, al cărei sistem foarte strâns se inspiră din lansetele contraforţilor. Proiectul detaşa pinionii portalului pe „o minunată tapiserie alcătuită din multiple lansete”. În cursul executării, această fineţe s-a pierdut: portalurile se detaşează pe o perdea uniformă, o masă murală, la etajul inferior.

— Recent am putut studia, la Londra, la Victoria and Albert Museum, alt proiect pentru faţada catedralei din Strasbourg, precum şi un proiect pentru catedrala din Ulm. Vezi de asemenea O. Kletzi, Plan-Fragmente aus der deutschen Dombauhutte von Prag, Veroffentlichungen des Archivs der Stadt, Stuttgart, 1939.

Vezi P. Lavedan, Histoire de Vurbanisme, Paris, 1926, p. 281; R. Rey, Van gothique du Midi de la France, Paris, 1934, p. 140.

10 Vezi P. Lavedan, L’architccturc religieuse gothique en Catalogne, Paris, 1935, cap. III, p. 61.

11 Începând cu 1247, se proiecta reconstituirea vechii ca tedrale, ruinată de război. Lucrările au fost categoric hotă rî te ia sosirea episcopului Bernard de Castanet (1277). Prima piatră a fost pusă în 1282. În 1310, papa Clement al V-lea adresa un apel către credincioşi. În jurul anului 1330, absida era terminată, dar scheletul lucrării n-a fost terminat decât sub episcopatul lui Guillaume de la Voute (1383 – 1397).

12 Partiul este analog cu acela al unei săli capitulare. El este conceput pentru discursuri publice şi dispute. Clerici de la Universitate se adunau în fiecare săptămână în biserica

Iacobinilor, al cărei prototip trebuie poate căutat în biserica Saint-Sauveur din Rocamadour. Vezi R. Rey, op. cit., p. 53 şi urm. – *

Construcţia Iacobinilor din Toulous; a fost începută între 1260 şi 1265; absida era terminată în 1285 iar ansamblul în 1304. Această cronologie a fost contestată de E. Lambert, L'église et le couvent des Jacobins de Toulou. se et V architecture dominicainc en France, Bulletin monumental, CIV, 1946, pp. 141 – 186. Săpăturile precum şi un studiu aprofundat al construcţiei i-au permis lui M. Prin să stabilească următoarea ordine: a) biserică dreptunghiulară cu navă dublă începută în 1230, cu o navă în partea de sud mai largă; b) aripa de est semicirculară şi turnul adăugate, 1285 – 1298; c) nava dublă reconstruită, mai înaltă, egală în lăţime şi boltită, între 1330 şi 1385; vezi Annales du Midi, LXVII, 1957.

* 13 Vezi E. Lambert, Bayonne, Cathedrale et Cloitre, în Congres archéologique de Bordeaux et Bayonne, 1939, pp. 522 – 560. Numai corul aparţine celei de a doua jumătăţi a secolului al XIII-lea; transepturile şi nava au fost construite doar după 131C.

14 Jean Deschamps sau des Champs apare pentru prima oară într-un document de arhivă din 1286, unde este de semnat ca primul şef de şantier al catedralei din N-ar bonne. Îl aflăm la Clermont în 1287. Arhitectul călător supraveghează în acelaşi timp mai multe şantiere. Vezi Abbe

Sigal, Contribution à l'histoire de la cathedrale Saint-Just de Narbonne, Bulletin de la Commission archéologique de

Narbonne, 1921.

— Această mare catedrală nu a fost terminată. Urma să aibă proporţii colosale: corul are o lungime de 54 de metri, o lăţime de 48 de metri şi o înălţime de 40 de metri. Este un frumos edificiu reionant, de o mare puritate, cu două etaje de goluri uriaşe precum şi celelalte irâsături caracteristice ale seriei: terase deasupra nave or laterale şi a capelelor, profilul suporţilor în contra-curbă etc. Tot lui Jean Deschamps i se atribuie şi corul catedra lei din Toulouse, cel puţin planul şi elevaţia până la triforiu (lucrările întrerupte în 1286) şi catedrala din Ro dez. Vezi Rey, op. cit., p. 194 şi urm.

15 Cu excepţia bisericii din Clermont, unde Viollet-le-Duc îl indică din greşeală. Cf. L. Brehier, Le triforium de la

(Mhedrale de Clermont, Revue d'Auvergne, 1936.

*14 Se poate remarca, odată cu W. Braunfels, Mittel-i tottrliche Stadtbattkunst in der Toskana, Berlin, 1953, că adevărata contribuţie a Italiei la architectura şi la urbanismul medieval nu este catedrala ci

piaţa, în cadrul căreia faţadele edificiilor religioase nu constituiau decât un element, ca în cazul Pisei şi Pistoiei. Când artişti înzestraţi cu un mare geniu plastic, ca Giovanni Pisano şi Arnolfo, au încercat să realizeze, pentru catedralele din Siena şi Florenţa, faţade grandioase în maniera celor franceze, nu au reuşit. De altfel, personalul folosit la construirea de catedrale era adeseori utilizat pentru programele imobiliare ale municipalităţilor, care au dus la crearea celebrelor Pieţe din Siena şi din Florenţa, construite în jurul sediului Signoriei.

* 17 Cu privire la goticul spaniol, lucrarea cea mai recentă este L. Torres Balbas, Arquitectura gotica, Madrid, 1952 (Col. Ars Hispaniae, vol. VII).

18 Ciprul, cucerit de la bizantini de către Richard Inimă de Leu (1191), a trecut la Templieri, apoi la Guy de Lusi-gnan, după pierderea Ierusalimului. Până la cucerirea Fama-gustei de către genovezi (1373) înfloreşte o mare perioadă franceză, bogată în monumente religioase şi militare, biserici, abaţii, castele de munte. Meşterii care trebuiau să construiască catedrala din Cairo, proiectată de sfântul Ludovic, au lucrat la cea din Nicosia. Aceasta este o adevărată biserică din Île-de-France, prezentând o serie de trăsături comune cu bisericile din Gonesse şi Saint-Leu-d' Esserent. Biserica din Famagusta pare o biserică din Champagne, având câteva elemente ale catedralei din Amiens (rozele ferestrelor absidei) şi altele împrumutate din goticul meridional francez (contracurba, terasele). Absida aminteşte de aceea de la Saint-Urbain din Troyes. Pe un contrafort al navei laterale sudice este gravată o inscripţie în limba franceză atestând starea lucrărilor în 1311 şi numele episcopului Baudouin Lambert. În momentul acela absida era terminată.

— Refectoriul abaţiei din Lapais aminteşte de marea sală a palatului din Avignon, oarecum contemporană. Vezi ultimul studiu publicat cu privire la Cipru, A. Cartier, Chypre aux XIII* et XIV siècles, L'Urbanisme, 1934.

19 Catedrala din Barcelona a fost începută în 1298. Jaume Fabre, din Mallorca, este cel care a condus lucrările cu începere din 1317. Corul era terminat în jurul anului

1329 iar ansamblul bolţilor în 1448. Primele lucrări ale claustrului datează din 1382.

— Corul din Gerona a fost început. În 1312. La începutul secolului al XV-lea, vechea navă romanică încă se mai păstra. În 1416,

episcopul Dal-mau a întrunit o comisie de arhitecţi pentru a hotărî compoziţia unei noi nave. A avut întâietate părerea şefului de şantier al catedralei, Guillaume Boffy, care preconiza o navă unică. Ultimele travee au fost boltite abia în secolul al XVII-lea. Vezi Lavedan, L'architecture religicuse gothtque en Catalogne, p. 198.

— Catedrala din Palma a fost sfinţită în 1346, dar în 1406 încă se mai lucra la navă.

20 Vezi E. Lambert, L'an vptbique k Seville après la reconquete, Revue archéologique, 1932. Aportul gotic era I carte însemnat în arhitectura civilă, cu monumente ca palatul fiului mezin al lui Alfonso al X-lea, din care se mai păstrează încă el Torreon de Don Fadrique, şi vechiul palat gotic Alcázar, din care au mai rămas doar unele vestigii. Între vechiul palat, almohad şi palatul mudejar al lui Pedfo el Cruel.

*21 Observaţii interesante în E. Lambert, Remarques sur le plan des églises abbatiales de Thomar et de Batalha, Congreso de Mundo Portugues, 1940.

IV

În studiul unei expansiuni, geografia nu intervine numai ca un cadru pur teoretic ci trebuie să fie respectată ca un sistem de forţe vii şi bine definite care acţionează în mod divers. În faţa legii unei evoluţii stilistice internea, incontestabilă în istoria unei arhitecturi pe care trebuie s-o considerăm ca dezvoltarea unei ginii în, diferitele medii vin cu resurse şi talente inegale. Aşa cum nu există un bloc meridional al şcolilor gotice, şcolile din nordulşi centrul Europei nu formează nici ele un tot omogen. Originalitatea artei engleze în Evul Mediu este foarte profundă iar noi abia o putem întrezări. Precocitatea aplicării ogivei nu a atras preco-T citat ea structurii ogivale1: Pe nişte nave vaste normande cu stâlpi uriaşi, cu arcuri ascuţite şi decorate cu ornamente geometrice, meşterii din Anglia au înălţat bolţi cu nervuri care, în plină epocă gotică, par să rămână încă indiferente la logica ansamblurilor bolţarilor inferiori, adeseori întrerupte. îmbinarea masei romanice cu nervurile nu defineşte un stil nou, ci, forţă severă, ultima epocă a artei romanice. Datorită expansiunii cisterciene s-au importat o serie de modele acţionând asupra evoluţiei dar nu dintr-odată şi cu mai multe concesii decât s-ar crede la prima vedere. Totuşi, în mijlocul secolului al XII-lea, biserica din Roche prezintă numeroase trăsături burgunde şi, puţin mai târziu, anumite caractere ale catedralei din Sens se regăsesc la cea din Canterbury, începută în 1175 de către un arhitect

din Sens, meşterul Guillaume: bolta sixpartită, rigola superioară, desenul triforiului şi coloanele dublate. Trebuie să mai ţinem seamă şi de traseul arcurilor, de efectele de culoare precum şi de cel mai mic detaliu care nuanţează în mod cu totul deosebit „importul”. În sfârşit, în ultimii ani ai secolului, catedrala din Chi-chester este reconstruită după modelul marilor biserici de pe Domeniul Regal. Acesta este punctul de joncţiune. Pe baza acestor experienţe sau mai bine-zis în urma acestor lecţii, stilul gotic propriu-zis englez îşi începe viaţa istorică. Un fond normand bogat şi solid rămâne aici o dată pentru totdeauna dobândit, ca semnul comunităţii de origine. Dar nici trăsăturile normande, nici rămăşiţele cisterciene, nici împrumuturile de la bisericile de pe Domeniu, nici toate aceste caractere conjugate nu împiedică personalitatea unui stil care le gândeşte altfel decât constructorii francezi, cu mai puţină rigoare logică în structură şi în compoziţie. Planurile oferă frecvent abside dreptunghiulare, care termină în unghi drept navele şi permit deschizături foarte mari. Dublul transept supravieţuieşte, în timp ce în Franţa dispare aproape complet după ultimii ani ai secolului al XI-lea. Bolţile admit membre secundare, lierne şi tierseroane, destinate nu atât suportului şi consolidării cu grinzi, cât fragmentării unor suprafeţe greu de apareiat. Aceste periculoase auxiliare ale ogivei nu se vor dezvolta în Franţa decât în momentul în care slăbeşte tocmai logica de construcţie2. Suporţii sunt adeseori subţiri în secţiune, colonetele inelate se întâlnesc în mod frecvent, precum şi capitelurile rotunde, fără ornamentaţie sau gravate numai cu motive geometrice. Aceste date sunt completate de ascuţimea arcurilor şi complexitatea ciubucăriei. Foarte importantă este şi incertitudinea compoziţiei unor nave ca acelea de la Wells şi Salisbury care se opun în această privinţă părţilor „franceze” ale catedralelor din Lincoln şi York, acea catedrală din York a cărei navă a fost comparată cu aceea din Clermont. În timp ce Franţa afirmă traveea chiar în elevaţie, scandează etajele şi dă ferestrelor înalte întreaga lor dezvoltare monumentală, face simţită regula organizării în economia suporţilor coborâţi până la sol, arhitectul de la Salisbury străpunge fasciculele de colonete pe care le suspendă în encorbellement şi plasează deasupra arcadelor un triforiu continuu. Putem surprinde aici limita intelectuală care departajează analogiile şi diferenţele. Compoziţia maselor, dominată de puternicul turn central normand (Lincoln, York, Salisbury) nu este decât analogă cu ceea ce

«ibservăm pe continent, căci faţada armonică suportă un tratament care o denaturează, extinderea în lăţime, care reduce turnurile în avantajul golurilor la Peterborough şi care, la Lincoln, desfăşoară în faţa lor un vast ecran, o decoraţie fără nicio legătură cu restul clăii irii3. Chiar la Wells, unde lizibilitatea este mai mare, faţada străpunsă de umbre adânci în inLervalul contraforţilor, purtată de un soclu gros cu multe muluri, oferă paradoxul solidităţii clementelor îmbinate cu fragilitatea efectelor. A leaturile, moştenite dintr-o profuziune romanică târzie, gofrează zidurile aşa-numitei perioade early english. Problema amplasării sculpturii, rezolvată în bisericile franceze printr-o distribuţie care respectă raportul dintre zidările nude şi decor, se rezolvă aici printr-un soi de cadrilaj de nişe care ni se pare în prea mică măsură monumental, asemănător oarecum cu cel de pe faţada catedralei din Rouen, engleză în părţile sale înalte şi terminată de meşterii ducelui de Bedford în timpul ocupaţiei.

A doua perioadă gotică, aceea a stilului ornat sau curbiliniar, este contemporană cu stilul reionant francez4. Partiul dreptunghiular al absidei favorizează evidarea. Zidul este înlocuit aici de vitralii uriaşe: putem urmări progresul acestora comparând de exemplu golurile suprapuse ale capitolului bisericii Christ Church din Oxford, sau cele „Cinci Surori” de la York cu structurile mai uşoare de la Merton Collège şi mai ales cu corul bisericii din Carlisle. Dar trăsătura cea mai remarcabilă este apariţia precoce a acelor f drme baroce care sunt destinate să înlocuiască arhitectura stabilă şi de o valoare în primul rând constructivă cu o arhitectură a mişcării şi a efectelor. Desigur în cadr, ul goticului meridional apare contra-curba în anumite profile ale lui Jean Deschamps: dar aici ea nu este decât un semn slab în timp ce în Anglia îşi cunoaşte întreaga ei dezvoltare stilistică, puterea de dezechilibru şi luxurianţa decorativă la anumite nişe de mormânt ca aceea a lui Eleonor Percy din biserica colegială de la Be-verley. Care este cauza acestei precocităţi? Desigur, orice curbă se găseşte pe vârful compasului şi orice raţionament formal implică anumite consecinţe; geniul englez nu-şi măsura efectele după rigoarea şi evidenţa funcţiilor (chiar şi în ziua de azi arhitectura gotică franceză pare uscată şi „scheletică” anumitor arheologi englezi): el ajungea mai repede la extrema posibilităţilor. Poate că într-o anumită măsură era ajutat în acest sens de aptitudinea vechilor populaţii din insulele britanice pentru combinaţiile curbilinii, numeroase exemple

oferindu-ne în această privinţă repertoriul ornamental al artelor celtică, irlandeză şi anglo-saxonă. Oricum, aceasta constituie o trăsătură în plus a originalităţii engleze în privinţa tratării formelor.

Observăm astfel că evoluţia „stilurilor” gotice succesive este departe de a fi sincronică în diferitele regiuni ale Europei. Cele care se definesc cel mai repede şi a căror tânără maturitate, bine definită şi foarte omogenă, are desigur valoare, sunt, de exemplu, cele care acţionează totodată în afara frontierelor. Acest lucru s-a întâmplat cu arta de pe Domeniul regal, din Champagne şi Burgundia, şi ne putem întreba dacă precocitatea stilului curbilinear nu explică în acelaşi fel originile artei flamboaiante franceze.

Mediilor precoce li se opun mediile conservatoare sau încete. Am văzut fidelitatea sudului Franţei faţă de spiritul formelor vechi. Ea nu este mai puţin demnă de remarcat în Ţările de Jos şi mai mult în Germania.

Mult timp goticul belgian a fost supus ascendentului marii arte care îl precedase5. În plin secol al XIII-lea interpretarea romanică a maselor se menţine la Audenarde, în valea râului Escaut şi în Zeelanda. Totuşi către 1180 la Orval şi între 1210 şi 1270 la Villers, cistercienii înălţaseră biserici vaste care dovedesc vigoarea unui stil în care formula burgundă este modificată de unele aporturi din ţinuturile Laonnais şi Soissonnais. Influenţa lor însă, de altfel limitată, este la urma urmelor târzie şi se poate spune că în această ţară arhitectura gotică trece fără nicio tranziţie de la stilul regiunii Laon la o artă foarte evoluată. Chiar şi atunci ea îşi păstra predilecţia pentru anumite trasee arhaice. Dacă admirabilul cor al bisericii din Tournai (început în 1242 şi sfinţit în 1255) este din familia bisericilor din ţinutul Soissons, ca şi absidele bisericilor Saint-Nicolas din Gând şi Notredame din Bruges, corul bisericii Sainte-Gudule din Bruxelles, inspirat din catedrala de la Reims sau de la Cambrai în ceea ce priveşte desenul golurilor, păstrează totuşi urmele unor obiceiuri vechi de o jumătate de secol. În general, constructorii din această regiune tasează stâlpii şi îngreunează masele. Nava bisericii din Tongres prezintă încă coloane groase monostile, triforiul este sărac şi, în spatele unei galerii normande, ferestrele înalte sunt puţin dezvoltate. Notredame din Huy (1311) este mai ferm concepută, în ciuda unor suporţi de o compoziţie ciudată care zdrobesc coloneta subţire ce corespunde, dubloului între nişte coloane enorme purtând ansamblul bolţarilor inferiori marilor

arcade. Dar eleganţa artei franceze, aşa cum se exprimă ea la biserica Saint-Ouen din Rouen, inspiră în mod fericit corul Catedralei din Halle (1409) şi, mai la nord, în Olanda, catedrala din Utrecht şi corurile de la Haarlem şi Breda. Arta reionantă, care se dezvoltă la Amiens şi a-tinge perfecţiunea în cazul bisericii Saint-Urbain din Troyes, al catedralei din Metz şi al edificiilor care derivă din această catedrală, reprezintă a doua perioadă a influenţei europene a arhitecturii franceze. În faţa unor rezistenţe romanice slăbite ea dobândeşte oarecum o valoare internaţională absolută.

Aceste rezistenţe sunt însă puternice şi durabile în ţinuturile germanice. Nu este vorba de faptul că încă din primii ani ai secolului al XIII-lea constructorii francezi sau germani de pe şantierele franceze n-ar fi folosit bolta în ogivă, ba chiar cu o anumită diversitate în privinţa programelor. Dar nu dădeau naştere în felul acesta unui stil. Ogiva rămânea un procedeu şi nu o gândire arhitecturală. Germania rămânea credincioasă tipului bazilicilor de pe Rin, cu rămăşiţele lor carolingiene şi plastica monumentală „lombardă”. Unitatea, omogeneitatea şi masivitatea acestui stil apăsau asupra

101

dezvoltării artei germanice şi îi impuneau un ritm lent de mişcare. Secolul al XIII-lea rămâne în aceste locuri romanic fie prin compoziţia planurilor, fie prin compoziţia maselor. La biserica Sankt-Gereon din Köln întâlnim planul în rotondă, la Bonn şi Marburg planul treflat iar la Bamberg planul cu dublă absidă. Concepţia traveei rămâne arhaică, o travee de navă pentru două travee de navă laterală, unde se păstrează uneori bolta în cruce cu muchiile în afară ca la biserica Sankt-Martin din Worms şi cea din Amsburg, în timp ce absidiolele de deasupra transeptului păstrează bolta cu se-micupolă. La Bamberg sau la Bonn sunt izbitoare contradicţia dintre structura internă şi sistemul maselor exterioare şi, chiar în cadrul structurii, păstrarea unor forme gotice primitive: nu există arcuri butante, deasupra unui plan pătrat se înalţă bolţi bombate, găsim colonete în encorbellement. Această din urmă trăsătură evocă desigur arta cistercienilor. Opera şi acţiunea lor au fost de mare însemnătate în întreaga Europă Centrală: de altfel trebuie remarcat faptul că primele lor construcţii din Germania, de exemplu, Maulbronn şi Be-benhausen, fuseseră acoperite în şarpantă. Mai târziu unele fundaţii vaste ca cele din Ebrach sau Heisterbach răspândeau în Germania caractere

burgunde care se regăsesc la biserica Sankt-Sebald din Nürnberg. Ţinutul Cham-pagne, sau mai curând Soissonais, contribuia şi el la aceste influenţe prin boltirea continuă a deambulatoriului şi a capelelor, imitată la Lübeck. Trebuie însă văzut dacă Liebfrauen-kitche din Trier combină ornamentul cvadri-lobat cu planul bisericii Saint-Yved din Braine care este el însuşi poate de origine germanică. În sfârşit, bisericile din Domeniu exercitau o icţiune incontestabilă mai ales prin turnurile din Laon care au servit drept model celor din Naumburg şi Magdeburg. Este însă interesant de văzut la biserica din Limburg-am-Lahn, sfinţită în 1235, cum se îmbină compoziţia şi capitelurile marilor biserici franceze cu tribune din secolul al XII-lea cu sistemul romanic al arcaturilor şi benzilor şi capelele absidale, care au aspectul unor nişe evidate în grosimea zidului. Tot romanice prin sistemul de echilibru sunt şi bisericile westfaliene cu trei nave de înălţime egală ale căror bolţi bombate pe plan pătrat comportă lierne şi care, lipsite de arcuri butante şi oferind o masă continuă, fără transept şi fără deambulatoriu, pot fi comparate cu bisericile din sud-vestul Franţei: relaţiile comerciale dintre Angers, Münster şi Osna-bruck contribuie la explicarea acestei filiaţii ciudate. În sfârşit, tot romanice şi imitate după rotondele renane sunt frumoasele rotonde germane din secolul al XIII-lea, în ciuda structurii lor gotice6. Aceasta este prima epocă a arhitecturii ogivale în ţinuturile germanice: secolul al XIII-lea corespunde aici aproximativ secolului al XII-lea francez şi chiar partiul general al construcţiei este mai vechi. Dar în timp ce acest stil este încă în plină vitalitate, Germania acceptă stilul reionant fără nicio rezistenţă şi chiar corul catedralei din Köln, început în 1248 şi sfinţit în 1322, este mai vechi decât corul bisericii din Amiens. Se poate ca autorul lui, meşterul Gerhardt, să fi fost de origine franceză (Dehio admite acest lucru), se poate ca el să fi lucrat pe şantierele catedralei franceze. Oricum, intervalul care desparte faza de construcţie a navei de faza de construcţie a corului din Amiens nu înseamnă o ruptură în evoluţie şi personal am demonstrat suficient unitatea acestei capodopere precum şi continuitatea unei dezvoltări care de la Char-tres ne conduce la arta nervurală, vastă şi uşoară pe care o numim arta reionantă. Călătoriile meşterilor francezi răspândeau formele franceze şi mai departe încă: în Scandinavia unde în 1287 Étienne de Bonneuil ia conducerea şantierului de la Upsala; în Boemia unde Carol al IV-lea, însurat cu Blanche de Valois, îl cheamă pe

Mathieu d'Arras în 1344 pentru a construi, după modelul catedralei din Narbonne, admirabilul cor al catedralei din Praga, continuat de Peter Par Ier; în Polonia unde biserica Sv. Stanislas din Cracovia este înălţată după un plan francez; în sfârşit în Ungaria, Transilvania şi Slovacia, unde au lucrat cistercienii, Villard de Honnecourt, Jean de Saint-Die, folosit la catedrala din Alba-Iulia în 1287 şi meşterul necunoscut care a reprodus la Košice planul catedralei din Braine7.

Astfel se întinde în Europa occidentală, de sud, de nord şi centrală o remarcabilă inegalitate de dezvoltare, o gândire ale cărei progrese abia dacă depăşesc spaţiul unui secol, de la Morienval la Saint-Dénis, de la Saint-Dénis şi Chartres la corul de la Amiens. Citarea acestor exemple ne arată nu numai leagănul dar şi locul unor experienţe decisive şi, dacă se mai poate spune o dată aşa, al elaborării clasice. Pe aceste forme deplin inteligibile, deoarece sunt înlănţuite din punct de vedere intelectual, Europa lucrează în mod divers, în funcţie de necesităţile diferitelor medii, de autoritatea tradiţiilor sau de circumstanţele mai mult sau mai puţin favorabile ale istoriei. Uneori arta gotică se supune adaptării. Alteori îşi exportă modelele. Uneori meşterii le combină pentru a da naştere unei opere noi. Câteaux răspândeşte primele lecţii, sărace dar puternice, şi unele ţări, ca Anglia şi Germania, le îmbină o dată pentru totdeauna sub această formă în arhilectura lor. Nicăieri aceste lecţii nu acţionează pe un teren virgin. În Spania se izbesc de Islam, în Italia de arta bizantină, în Germania de tradiţia romanică de pe Rin şi în sfârşit în Anglia de un stil deja constituit care încă din primii ani ai. secolului al XII-lea ştie să ex-Iragă din ogivă un partiu monumental. Dar în Spania arta romanică şi arta gotică însoţesc cu vigoare recucerirea, sunt expresia ei directă, lemnul autentic şi confirmarea ei. Din Franţa învecinată ea acceptă fără să discute arhitectura ecumenică a creştinătăţii occidentale. Totuşi ea lasă să trăiască, admite şi chiar favorizează acele forme care se păstrează din epoca strălucitei sale servituţi. Arta Evului Mediu demonstrează în Spania acea dualitate profundă care-i caracterizează viaţa istorică. Spania înseamnă Africa şi Occidentul totodată. În Anglia precocitatea structurii explică sau cel puţin ajută la înţelegerea dezvoltării ei precoce; insularitatea mediului, mai puternică după desprinderea Normandiei, explică independenţa şi rapiditatea evoluţiei chiar atunci când introducem pe bună dreptate influenţele franceze. În ce priveşte Germania, europeană şi creştină numai de la

Carol cel Mare încoace, atât arhitectura cât şi istoria ei sunt târzii. Ea rămâne mult timp credincioasă marilor partiuri care-lingiene şi formelor artei romanice timpurii. Ea înserează cu prudenţă arhaismul structurii ogivale în masa romanică şi chiar această încetineală dovedeşte în ce măsură arta ogivei nu este „gotică”. În sfârşit, odată cu stilul reionant, un echilibru comun pare dobândit chiar în Italia, la catedrala din Genova şi mai târziu, sub Carol de Anjou, la Neapole. În momentul în care activitatea şantierelor franceze este întreruptă sau încetinită de războiul împotriva englezilor, limba arhitecturală pe care aceştia au perfecţionat-o de generaţii întregi este aproape limba întregii Europe.

NOTE. Epoca clasică. IV.

„Cu privire la începuturile arhitecturii gotice în An –, glia, vezi T.S.R. Boaşe, English An 1100 – 1216, Oxford, 1953, unde se va găsi de asemenea o bibliografie foarte completă. Introducerea datelor franceze între 1160 şi 1190 a fost discutată de J. Bony, French Influences on the Ori, gins of English Gothic Architecture, Journal of the War-burg and Courtauld Institutes, XII, 1949.

*2 Cu privire la primele tierseroane, cele ale corului bi «sericii Saint-Hugh din Lincoln, şi despre importanţa şti listică a invenţiei, vezi P. Frankl, The „Crazy” Vaults of Lincoln Cathedral, Art Bulletin XXXV, 1953, pp. 95 – 107.

*3 G.F. Webb, The Sources of the Design of the West Front of Peterborough Cathedral, Archaeological Journal, CU, Supliment (Memorial Volume to Sir Alfred Clapham), 1952, pp. 113 – 120.

*4 Cu privire la evoluţia goticului în Anglia, cel mai bun ghid este în prezent G. Webb, Architecture în Britain: The Middle Ages, Harmondsworth (Pelican History of Art), 1956. Tot atât de importante sunt volumele III-V din Oxford History of English Art. Vezi de asemenea: J. Har-vey, Henry Yevele: The Life of an English Architect, Londra, 1944; Gothic England, A Survey of National Culture, 1300 – 1550, Londra, 1947; Saint-Stephen's Chapel and the Origin of the Perpendicular Style, Burlington Magazine, 1946; M. Hastings, St. Stephen's Chapel and its Place In the development of Perpendicular Style în England, Cambridşe, 1955.

*5 Cu privire la Belgia, vezi S. Leurs, Geschiedenis van de Vlaamsche Kunst, Anvers, 1937; S. Brigode, Les églises gothiques de Belgique, Bruxelles, 1944 şi l'architecture religieuse dans le sud-ouest

de la Belgique, Bulletin van de Koninklijke Commissie voor Monumenten en Landschappen, I, 1949, pp. 85 – 353; R.M. Lemaire, La formation du style gothique brabancon, Anvers, 1949. Cu privire la Ţările-de-Jos, M.D. Ozinga, De Gotische kerkelijke bouwkunst, Amsterdam, 1953.

— Un frumos exemplu de „gotic romanic” ni-l oferă catedrala din Basel, construită după incendiul din 1185 în locul catedralei lui Henric al II-lea, pe un plan care conţine un transept, o absidă cu deambulatoriu fără capele reioiiante, primitiv flancată de două turnuri. Elevaţia este de trei etaje, cu vaste tribune. În ciuda datelor lombarde, burgunde, franceze de nord şi a adăugirilor posterioare, ansamblul este omogen şi viguros. El a exercitat o anumită influenţă în Alsacia, la „Worms, la Bamberg. S. Brodtbeck consacri un important capitol bisericilor romanice cu ogive în lucrarea sa l’art roman en Suisse. Vezi de asemenea Ş (laniner, Histoire de l’art en Suisse, vol. I.

*7 Cu privire la expansiunea goticului, un manual util este J.H. Harvey, The Gothic World, 1100 – 1600, Londra, 1950; un studiu excelent cu privire la anii 13C0 este acela al lui W. Gross, DU abendidndische Architektur um 1300, Stuttgart, 1948.

III. PLASTICA MONUMENTALĂ ŞI UMANISMUL GOTIC

Combinaţia dintre masele romanice şi ogivă ne ajută să înţelegem, tocmai prin ceea ce este contradictoriu în ea, faptul că arta romanică şi arta gotică nu sunt nişte forme succesive care decurg firesc una din cealaltă ci că progresul celei de-a doua se realizează împotriva rezistenţelor artei romanice; mai mult, că arta romanică ţine de o ordine foarte veche, că e legată de un îndelungat trecut istoric în timp ce căutările care au permis constructorilor din Île-de-France să extragă din ogivă un stil şi consecinţele acestuia până la paradoxurile de structură ale artei reionante sunt în esenţa lor moderne. Această idee primeşte o confirmare neobişnuită prin studierea sculpturii. Imaginea vieţii umane, aşa cum se desfăşoară ea în catedrale, nu înfăţişează nimic care să nu ne aparţină, nimic pe care să nu-l simţim ca fiind al nostru. În timp ce sculptura romanică ne introduce într-o împărăţie necunoscută, într-un: labirint de metamorfoze, în regiunile cele mai tainice ale vieţii spirituale, sculptura gotică ne readuce la noi înşine şi la tot ceea ce ne este familiar în natură. Nu mai avem impresia că ne despart de ea secole întregi. Pare destul de apropiată în timp, ca o comoară de tradiţii de familie pe care timpul le nuanţează fără ca să

le scadă intensitatea. În aceste uriaşe volume de piatră, în ciuda măreţiei figurilor şi a caracterului lor maiestuos, putem simţi acea intimitate a emoţiei pe care ţi-o dau numai operele care, deşi străvechi, rămân pentru totdeauna contemporane cu omul. Dacă ar trebui să calificăm din punct de vedere psihologic diferitele stări ale sculpturii din Evul Mediu, am putea eventual să deosebim diferitele nuanţe, adesea complet opuse, afirmând că sculptura romanică este expresia credinţei, sculptura gotică a milei şi sculptura de declin a evlaviei. Credinţa romanică, bogată în viziuni și miracole, acceptă şi îndrăgeşte misterul; ea se mişcă în supraumanşi aşteaptă tremurând răsplata sau pedeapsa; are drept lege miracolul şi se hrăneşte din incognoscibil. De la aceste înălţimi epice unde răsună tunetul de pe muntele Sinai, pietatea secolului al XIII-lea ne readuce la căile Evangheliei; în acel Dumnezeu devenit om ea iubeşte întreaga umanitate; ea iubeşte şi respectă fiinţele aşa cum le-a iubit el; ea primeşte binefacerea pe care a adus-o el oamenilor de bună-credinţă, pacea pe pământ, şi o răspândeşte chiar şi asupra morţii care nu mai este acum decât un somn întru Domnul. În sfârşit, smerenia din perioada de declin, mai exigentă şi poate mai sensibilă, înlocuieşte seninătatea cu neliniştea şi se leagă cu pasiune de scenele înfricoşătoare ale Calvarului pe care le fixează, le vede, le reînvie, le suferă din nou cu un fast dramatic şi o putere mistică de reînviere care conferă obiectului şi accesoriului o valoare sacră. Iconografia, stilul şi tehnica exprimă şi ele la rândul lor aceste deosebiri profunde. Desigur iconografia din secolul al XII-lea anunţă într-o oarecare măsură iconografia gotică prin interpretarea generală a Vechiului şi a Noului Testament, prin corespondenţa lor simbolică, pe care o reînvie Suger, şi prin locul pe care-l acordă cultului sfinţilor. Dar ea este dominată de Apocalips căreia îi împrumută viziunile acelea înfricoşătoare şi chiar imaginea

110

111

lui Cristos judecător stând pe tron în slavă şi înconjurat de figuri inumane. De la Apocalips ea îşi extrage dacă nu toate bogăţiile cel puţin tonalitatea specifică totodată epopeii. Ea transformă psihomahia în poem eroic. Ea îi da poeziei creştine o coloratură orientală, iar eroilor săi proporţii nelimitate. Primeşte în universul ei monştri, semne ale haosului, definite de legi care nu sunt legile vieţii. Iconografia din secolul al XIII-lea renunţă dintr-odată la viziuni, la

epopee, la orient şi la monştri. Ea este evanghelică, umană, occidentală şi firească. Ea coboară pe Cristos aproape la nivelul credincioşilor, în picioare, strivind cu talpa goală absida şi bazilicul, printre apostolii care parcă se trag într-o parte ca să-i facă lui loc şi să-l putem vedea mai bine, ridicând mâna, grav şi blând ca un învăţător şi binevoitor ca un tată tânăr. Desigur, locul lui este tot în partea de sus a timpanului, prezidând învierea morţilor şi pedepsele cele veşnice: dar chiar şi atunci el rămâne acel Cristos din Evanghelie şi-şi păstrează toată blândeţea şi umanitatea. Aceasta se reflectă în întregime în scena încoronării Fecioarei, care uneşte cu duioşie Mama cu Fiul. Tânăra imagine a Fecioarei este înconjurată în secolul al XIII-lea de o fervoare afectuoasă care în glorificarea femeii respectă feminitatea aşa cum în frumuseţea îngerilor se vede reapă-rând ca o floare fără moarte farmecul trecător al adolescenţei la copiii oamenilor. De la Buna Vestire până la încoronare, Fecioara îşi păstrează privilegiul graţiei pe care-l are din lutul omenesc; ea nu mai este idolul de piatră din epocile mai vechi ci sora celestă a tuturor mamelor. Acest moment desăvârşit în care arta surprinde viaţa între incertitudinile formei tinereşti şi oboseala maturităţii, acest minut de echilibru şi de primă înflorire, analog cu acel aKjiv) al grecilor, umple de poezie iconografia secolului al XIII-lea, răspândind-o chiar şi pe trăsăturile morţilor, împăcaţi şi întineriţi, şi chiar acei Profeţi, Martiri şi Confesori care sunt copleşiţi de ani, chiar sfinţii diocezani îmbătrâniţi în muncile apostolice păstrează încă o măreţie liniştită care a supravieţuit caducităţii corpului.

Dar această epocă, acest ton al iconografiei nu sunt semnele unui fals idealism. Marea pace a catedralelor nu şterge câtuşi de puţin accentul vieţii. Acestea nu sunt destinate numai beatitudinilor, întreaga creaţie ni se înfăţişează aici în toată plenitudinea şi candoarea ei. Construite şi decorate în epoca marilor enciclopedii, când Evul Mediu încerca pentru prima oară să capete conştiinţă de sine, de resursele sale intelectuale şi de cunoştinţele sale şi încerca într-un cuvânt să intre în posesia lumii şi a omului, catedralele sunt la rândul lor enciclopedice. Adoptând pentru a le descrie bogăţiile planul lucrării Speculum majus de Vincent de Beauvais, Emil Mâle1 nu construieşte o armonie exterioară ci pune de acord ordinea imaginilor şi ordinea ideilor, dezvoltă ideea fundamentală a secolului al XIII-lea cu privire la ierarhia creaturilor şi respectă acele diviziuni maiestuoase care sunt

nu cadrele unei expuneri ci „regatele” vieţii spirituale. Aceasta se mişcă în interiorul fiecăruia dintre ele într-un ritm de relaţii ascunse cărora arta le conferă o calitate muzicală şi a căror valoare simbolică o traduce fără a o dezvălui. Formele se supun legii numerelor şi legii semnelor. Lumea este în Dumnezeu, lumea este gândirea lui Dumnezeu, arta este scriitura acestei gândiri iar liturghia este poate mimica ei. Fiecare „oglindă” reflectă nu o categorie de imagini moarte ci continua ascensiune întru Domnul a fiinţelor şi figurilor. Afirmând că iconografia secolului al XIII-lea este enciclopedică nu înţelegem numai că este ciclică, că cuprinde totul dar şi că, în sfera ei uriaşă al cărui centru este Dumnezeu, o forţă tainică înlănţuieşte şi face să graviteze toate aspectele vieţii.

Această concepţie cunoaşte atunci toată ardoarea poetică. S-ar spune că inventează şi dezvoltă pe măsura ei tot universul. Acest acord profund cu gândirea religioasă nu trebuie să ne facă să credem că iconografia catedralelor este o construcţie a teologiei. Este teologică şi rolul teologicienilor este foarte mare dar arta depăşeşte cu mult orice măsură care ar tinde s-o limiteze la interpretarea scolasticii, liturghiei sau simbolicii. Este încă prea aproape de descoperirea lumii şi prea uimită de acest lucru. Supranaturalul este însuşi principiul naturalului dar natura există. Şcoala romantică şi mai ales Huysmans au făcut greşeala de a acorda iconografiei din secolul al XIII-lea un caracter hieroglific. Catedrala, după Guillaume Durând şi Vincent de Beauvais, este desigur adevărată dar ea este totodată o formă poetică dincolo de orice sistem. „Omul trecând printr-o catedrală străbate păduri de simboluri”, dar simbolurile au chipul tânăr al vieţii. Tocmai acest lucru l-a pus în mod fericit în lumină Emile Mâle. „Sculptorii Evului Mediu... nu caută să citească în florile proaspete din luna lui april misterul Căderii şi al Răscumpărării. În primele zile de primăvară ei merg în pădurile din Île-de-France unde plante umile încep să străpungă pământul. Feriga, încolăcită ca un arc puternic, este încă acoperită de un puf moale dar de-a lungul râurilor rodul pământului este gata să înflorească. Ei adună muguri şi frunze gata să se deschidă şi le privesc cu acea curiozitate plină de duioşie şi de pasiune pe care nu o simţim decât în prima copilărie şi pe care adevăraţii artişti o păstrează toată viaţa”. Astfel tinereţii chipurilor îi corespunde tinereţea florii, în piatra bisericilor ele fac să strălucească o primăvară veşnică.

Oglindă Naturii ne arată pădurea din vecinătatea micului orăşel,

grădiniţa de lângă mahala unde cresc alunul, tufa de căpşuni şi câţiva puieţi de vie. S-ar spune că o mână de copil a adunat podoaba altarelor şi a atârnat-o, plină (ÎI de prospeţime, sub bolţi pentru ziua Domnului care nu are sfârşit. Tot aici vedem şi animalele de pe pământ sau animale fabuloase; dar mai mult decât minunile bestiariilor, sculptorii îndrăgesc pe vechii tovarăşi ai vieţii omului, îi studiază fără încetare, le reproduc din abundenţă imaginea când cu o vervă de povestitoi vesel, când cu un fel de respect plin de prietenie. Şaisprezece boi de plug căţăraţi pe vârful turnurilor din Laon, sub cerul liber, deasupra câmpiilor, glorifică în piatră animalele răbdătoare care au cărat pe culme blocurile din care e făcută catedrala. La această creaţie, izvorâtă din gândurile sale, visează Tatăl cel veşnic, cu obrazul sprijinit în mână ca un bun grădinar la sfârşitul unei zile de muncă. Iar omul la rândul lui, aşa cum ni-l arată Oglinda Ştiinţei2, se dăruie muncii ca unei acţiuni de răscumpărare, ştiinţa şi munca mâinilor şi ştiinţa şi munca spiritului nefiind de nimic despărţite. La temelia bisericilor, calendarul Muncilor şi al Zilelor, sculptat în dreptunghiuri sau în cvadrilobi îi anunţă trecătorului muncile care-l aşteaptă iar figurile celor Şapte Arte îi făgăduiesc deliciile cunoaşterii3.

Aşa cum natura este gândirea lui Dumnezeu, aşa cum mâna şi spiritul lucrează în funcţie de căile sale, istoria lumii4 este şi istoria Domnului prelungită în marile anale ale vieţii umane. Ea începe cu Facerea, episoadele ei cele mai extraordinare sunt Căderea şi Răscumpărarea, despărţite între ele de lunga suită a secolelor profetice când înţeleptul lui Israel, prevestitor al lui Cristos, îi anunţă cuvântul şi-i proclamă misiunea. Catedralele sunt în primul rând arborele genealogic al Mântuitorului iar înaltele figuri regale şi sacerdotale care le împodobesc figurează nu numai filiaţia carnală dar şi genealogia spirituală. Ideea concordanţei între cele două Testamente îşi găseşte aici deplinătatea sensului şi s-ar putea spune că într-un oarecare sens catedralele din secolul al XIII-lea scriu în forme monumentale un fel de al Treilea Testament, alcătuit din intima îmbinare între Biblia Evreiască şi Biblia Creştină. Iuda cu toţi regii săi se desfăşoară pe faţadele de la Paris, Amiens şi Chartres. Procesiunea profeţilor înaintează din străfundul epocilor. În sfârşit, făgăduiala se împlineşte şi Cristos se naşte în staul. Sub influenţa liturghiei, secolul al XIII-lea nu reţine din viaţa sa decât acele cicluri care corespund marilor sărbători ale anului, ciclul Crăciunului şi ciclul Paştelui,

Naşterea şi Patimile. De altfel acestea sunt şi paginile cele mai emoţionante ale unei poveşti în care totul este emoţie şi mai ales sunt poate paginile cele mai umane. Parabolele au şi ele locul lor – fecioarele cele înţeleptebunul samaritean, fiul risipitor, bogatul cel rău – ca expresie directă a cuvântului lui Dumnezeu. Evangheliile apocrife nu sunt câtuşi de puţin evitate; ele contribuie mai ales la îmbogăţirea istoriei Fecioarei, misiunea ei glorioasă şi dureroasă, moartea, înmormântarea, încoronarea şi miracolele ei. Secolul al XIII-lea nu o desparte de Fiu ci o leagă strâns de umanitatea acestuia şi o aşază alături de el în lăcaşurile ţinutului celui veşnic. Iată desigur punctul cel mai înalt al acestei gândiri. Cultul Fecioarei nu este numai un moment al pietăţii ci se află chiar în centrul vieţii Evului Mediu care nu pierde astfel nimic din caracterul său energic şi grandios. Fecioara cu braţe puternice purtând copilul ţine parcă toată greutatea aceluia care va să fie răstignit. Sfinţii au ochii aţintiţi tocmai asupra acestor imagini şi exemple. Aşa cum viaţa profeţilor era o prefigurare, viaţa lor este o imitaţie prin toate renunţările, chinurile, miracolele şi suferinţele lor. Istoria lumii este istoria sfinţilor iar geografia lumii este aceea a schiturilor, a fântânilor miraculoase, a mormintelor şi a pelerinajelor. Biserica militantă se înalţă la portaluri ca biserică profetică şi biserică apostolică. Fiecare dioceză acordă un loc aparte sfinţilor săi, corporaţiile au sfinţii lor iar aceşti patroni ai vieţii creştine confirmă

II

prin exemplul lor lecţiile Oglinzii Morale. Virtuţile au încetat să combată; vechiul duel înfăţişat în bisericile romanice din Saintonge şi Poitou a luat sfârşit; drepte şi senine, virtuţile triumfătoare calcă în picioare viciile înfrânte. Acest vast tablou al vieţii, care se desfăşoară în ţinuturile absolute ale credinţei, conţine şi o serie de rămăşiţe ale lumii antice, şi anume acelea care pot sluji învăţăturilor sale, arătând de exemplu la marii oameni slăbiciunea cărnii, pe Aristotel şi Virgiliu victime ale vicleniei femeieşti şi ale propriei nevolnicii sau pe vestitoarea ultimelor zile, Sibila din Eritrea5. Din istoria profană reţine şi glorifică o serie de eroi creştini ca de exemplu Carol cel Mare şi Sfântul Ludovic. Sfântul Theodore de la Chartres capătă o înfăţişare mândră şi încântătoare de tânăr cavaler al epocii. Dar nu găsim nimic asemănător cu amintirea epopeilor cavalereşti, aşa cum se desfăşoară pe portalul de la Modena decât cel mult în vitraliile de la Chartres consacrate lui Carol cel Mare şi în cele de la Saint-Dénis care

comemorau Cruciadele; dar acestea din urmă erau mai vechi de o jumătate de secol şi aparţineau încă epocii epopeilor 6. Marea epopee a secolului al XIII-lea este Judecata de Apoi. Ea nu mai are tumultuoasa violenţă a artei apocaliptice care supravieţuieşte totuşi în câteva imagini ale celor patru Călăreţi, de exemplu la Amiens şi la Paris. Diferitele episoade ale Judecăţii de Apoi, etajate pe registrele timpanului, comunică o pace înfricoşătoare. La Laon, despărţirea celor buni de cei răi se face fără dezordine. Acelaşi lucru la Chartres unde cei aleşi şi cei condamnaţi se succed în şiruri regulate. Sau la Reims unde demonii trăgând de un lanţ duc spre supliciu pe vinovaţii resemnaţi, clerici şi laici, printre care figurează un rege şi un episcop. Frenezia condamnaţilor se trezeşte la Rou-en, pe portalul Librarilor, şi la Bourges. Dar Sfântul Mihail cântăritorul de suflete are toată graţia tinereţii iar scena învierii trupurilor de pe lintoul de la Rampillon nu are nimic tragic sau funebru. Aceste nuduri delicate, această zveltă adolescenţă a cărnii este făgăduiala unor beatitudini prin frumuseţea unei forme care nu mai este sortită pieirii.

Ca dezvoltare figurată a unei mari gândiri religioase nu găsim nimic analog în istoria artelor. În ciuda mulţimii miturilor, geniul elenic nu le multiplică imaginile în monumente. Cele pe care le alege sunt admirabile dar însuşi principiul alegerii exclude varietatea şi cu atât mai mult profuziunea-Deosebirea este şi mai profundă căci se opun de fapt două concepţii asupra naturii şi vieţii. Arta medievală aşază în centrul ei omul dar nenumăratele aspecte diverse ale lumii îi sunt necesare, ca şi înlănţuirea de episoade şi de miracole într-o ordine superioară, gândire a lui Dumnezeu. În urul Omului arta antică, chiar şi în cea mai frumoasă perioadă, nu pune decât lumină iar ordinea pe care o impune figurilor este o armonie născută din raţiune. Astfel se deosebesc în esenţa lor aceste două stadii clasice ale spiritului uman care se adapă totuşi de la aceleaşi izvoare de veşnică tinereţe şi care prezintă adeseori analogii surprinzătoare în tratarea formelor. Dacă ar trebui să găsim o corespondenţă iconografiei din secolul al XIII-lea în Occident am găsi-o poate într-o serie de elemente ale iconografiei budiste. Ea evoluează nu în jurul unei divinităţi inaccesibile sau a unui atlet desăvârşit ci în jurul unui Dumnezeu devenit om a cărui viaţă este exemplu de sfinţenie şi comentariu şi simbol al unei filosofii. Abundenţa evenimentelor este aici distribuită în cicluri bine definite: ciclul numeros al aşa-numitelor Jatakas sau

existenţe anterioare; ciclul Naşterii în care străluceşte episodul miraculos al celor şapte paşi pe care Predestinatul îi face pe pământ încă de la venirea lui pe lume; ciclul vocaţiei cu scenele celor patru întâlniri care o hotărăsc; ciclul ascetic cu inspirarea; ciclul predicaţiei şi în sfârşit ciclul Nirvāṇei. Desigur nu există nimic asemănător cu scenele din Evanghelie dar o mare abundenţă de istorii edificatoare, o misiune înaltă, o viaţă care are sens în toate episoadele ei şi a cărei imagine este o lecţie. Buddha este înconjurat de apostolii şi sfinţii bisericii sale. Predicile lui şi ale acestora respiră cea mai pură caritate şi îndeamnă la renunţare. Viaţa în jurul lor este iluzie dar formele pe care le capătă, în care sălăşluieşte spiritul, sunt demne de respect, compasiune şi iubire. Plantele care au adăpostit reveria înţeleptului sau i-au purtat trupul sunt sacre. Întreaga creaţie a luat parte la doliul din Nirvāṇa, toate animalele pământului au dat fuga la patul de moarte al lui Buddha. Un suflu puternic de naturalism însufleţeşte iconografia unei religii pentru care natura este un vis. Ea traduce astfel o concepţie asupra omului şi asupra vieţii bazată pe detaşare şi pe caritate care în esenţă nu este deosebită de morala evanghelică. În sfârşit, înainte de a se încarna în forme propriu-zis asiatice ea a avut, ca şi arta creştină primitivă, o perioadă elenistică. Vasta desfăşurare narativă a sculpturilor din temple, caracterul lor didactic şi simbolic le apropie în această privinţă de catedralele din Occident. Dar însuşi principiul iconografiei indiene o îndreaptă de timpuriu către formule, căci viaţa se retrage din înţelept, a cărui meditaţie tinde către zădărnicia absolută. Ea se concentrează asupra sufletului său golit de toate şi a trupului nemişcat ca asupra relicvariului unei absenţe sacre. Uman şi evanghelic prin originile sale, Dumnezeul Asiei adoarme şi înţepeneşte ca un idol de aur. Mai mult decât atât, monumentele care-i poartă imaginile şi istoria n-au nicio legătură cu cele ale arhitecturii creştine iar iconografia gotică capătă trup şi se încadrează într-o arhitectură profund originală fără de care e greu să o explici şi să o înfăţişezi.

NOTE. Plastica monumentala şi umanismul gotic. I.

1 L'art religieux du XIIIe siècle en France, Introducere, II. Metoda este demnă de urmat în studierea iconografiei.

Oglinzile lui Vincent de Beauvais, p. 23. Speculum majus datează probabil de la mijlocul secolului al XIII-lea. Iezui ţii au scos o ediţie în 4 volume, Douai, 1624. Lucrarea nu cuprinde decât trei părţi: Oglinda Naturii, Oglinda

Ştiinţei şi Oglinda Istoriei. Oglinda morală datează de la începutul secolului al XIV-lea, dar se pare că făcea parte din planul iniţial. Mâle, op. cit., loc. cit., p. 24, n. 2.

Vezi ibid., Cartea I, Oglinda Naturii, III, pp. 46 – 62.

2 Vezi Mâle, L'art religieux du XIIIe siècle en France, Cartea a II-a, Oglinda Ştiinţei, p. 63.

*3 Vezi J.C. Webster, The Labors of the Months în Antique and Medieval Art, Chicago, 1938; W. Deonna, Die Darstellung der freien Kunste in der Kathedrale Saint-Pierre în Gen} (Saint-Pierre din Geneva), Pro Arte, VI, 1947.

4 Vezi Mâle, L'art religieux du XIII? siècle en France, Cartea a IV-a, Oglinda istorică, p. 133.

*5 Vezi J. Adhemar, Influences antiques dans l'art du Moyen Âge français, Londra, 1939.

*6 Vitraliile Cruciadelor nu aparţineau primului plan al lui Suger. E. Panofsky, Abbot Suger on the Abbey Church of Saint-Dénis and its Art Treasures, Princeton. 1946, p. 195, plasează această adăugire în al treilea sfert al secolului al XIII-lea, dar L. Grodecki este de părere că a fost făcută de însuşi Suger, probabil în jurul anului 1150.

(I

Arhitectura gotică nu defineşte forma gotică dar totuşi exercită asupra ei o acţiune incontestabilă însă de un cu totul alt ordin decât acţiunea arhitecturii romanice asupra formei romanice. Aceasta din urmă este în întregime It determinată de compoziţia din care face parte.

Viaţa organică nu impune fiinţei sculptate niciun canon. Ea e gata să suporte orice, să se lungească, să se scurteze, să-şi umfle fără măsură vreuna din părţile trupului, să-şi înmulţească membrele, să-şi dedubleze corpul sau să-l îndoaie în atitudinile cele mai paradoxale. De aici un capriciu aparent care ascunde de fapt o riguroasă servitute. Omul nu este om, el este un membru al arhitecturii, este funcţie sau ornament. Omul gotic se supune dimpotrivă atât regulii ordinii arhitecturale din care face parte, precum şi, dacă se poate spune aşa, legilor biologice ale speciei pe care o reprezintă. Nu trebuie să ne înşelăm şi să vedem în acest lucru o revanşă a umanismului. Această respectare a echilibrului vieţii nu este valabilă numai pentru imaginea omului ci şi pentru animale şi plante. Ne aflăm în prezenţa unei

morfologii cu totul noi căreia Europa îi va rămâne de fapt credincioasă până în zilele noastre, cu o serie de flexiuni şi nuanţe care, cu toată importanţa şi interesul pe care îl prezintă, nu îi modifică în profunzime caracterul.

Cea de-a doua jumătate a secolului al XII-lea a asistat la distrugerea progresivă şi rapidă a sistemului romanic din nordul Loarei, mai ales în privinţa procedeelor de compoziţie şi la părăsirea acestor experienţe cu privire la mişcarea figurilor atât de remarcabile în arta din Languedoc şi Burgundia încă de la începutul acestui secol. Timpanele se golesc, parcă dintr-odată, de tot tumultul lor iar ceea ce s-ar putea numi învelişul vechiului stil se mai păstrează în modeleele de suprafaţă şi în scriitura cutelor. Statuile-coloane, în realitate nişte ziduri ondulate în formă de personaje şi care de fapt continuă doar reliefurile stâlpilor mediani, demonstrează totodată ultimul termen al figurilor supuse unei funcţii şi viitorul apropiat al figurilor care îşi ajung lor înseles. Cam în aceeaşi epocă, faţadele din Saintonge şi Poitou admit pe zidurile goale statui propriu-zise, abia-susţinute de o consolă şi având deasupra urma unei arcaturi, rămăşiţă a unui cadru uitat (Chiteauneuf-sur-Charante, Matha etc). Aproape independente, aceste statui sunt ferme şi voluminoase şi ar putea să figureze la spaletul unui portal din arta gotică primitivă. Astfel evoluţia internă a stilului romanic îl duce pe de o parte la un fel de academism care continuă, în virtutea forţei dobândite, să aplice vechi formule grafice pe care nimic nu le mai cere şi pe de altă parte la o artă care, dincolo de regulile învechite, se bazează deja pe imitarea raporturilor, a maselor şi a profilurilor din natură. În acelaşi timp, şi acesta este punctul esenţial, arhitectura suferă o transformare radicală. Ea nu-i mai oferă sculpturii aceleaşi posibilităţi de amplasamente şi nu-i mai cere să participe la funcţii.

Adevărul este că ea se schimbă în structură, care constă de acum încolo în primul rând într-un sistem de arcuri şi suporţi printre care zidurile fac loc unor vaste străpungeri sau joacă mai ales rolul de pereţi despărţitori: se schimbă în privinţa maselor care tind să aibă din ce în ce mai multe goluri; în sfârşit, în privinţa efectelor din care sunt excluse, cel puţin în Franţa, toate elementele care ar putea dăuna înţelegerii imediate a raporturilor. Astfel se explică evoluţia capitelului care nu mai este împodobit şi devine aproape pur decorativ. Cu excepţia stâlpilor monostili, unde suportă colonete care sprijină

ansamblul arcurilor, capitelul nu mai are nici acelaşi volum şi nici acelaşi rol ca în trecut. El n-ar putea admite acea profuziune colorată, acele frumoase ornamente care ar întrerupe elanul îndrăzneţ, puritatea continuă a unei funcţii. Un ornament în formă de frunze, chiar bogat modelat, chiar cu unduiri pronunţate, opreşte în mai mică măsură traiectoria privirii decât acele semne complexe, încărcate de sens şi de imagini monstruoase. Gustul epocii este aici în acord cu necesităţile interne ale unui stil iar viaţa spiritului îşi gă – IIseşte confirmarea în viaţa formelor. În ochiul unui arhitect din secolul al XIII-lea ca şi în ochii Sfântului Bernard sau ai unui constructor cistercian, sculptura romanică părea probabil romantică în sine, periculoasă pentru frumoasa economie a iepurei iar capitelul cu totul inapt pentru noile experienţe cu privire la figura umană.

Aceste experienţe rămâneau posibile la portaluri şi în părţile superioare care chiar le favorizau. Arta secolului al XIII-lea acceptă inovaţiile lui Suger şi profită pe cât posibil de pe urma lor. Statuile-coloane nu mai evocă o funcţie portantă, se detaşează de zid sau de stâlp şi chiar combinându-se între ele, fără a-şi pierde însă interesul propriu şi păstrându-şi valoarea de statui, formează adevărate ansambluri scenice. Mişcarea le parcurge şi le însufleţeşte din nou dar de data aceasta cu flexiuni ale vieţii şi nu cu flexiuni de ornament. Arhivoltele păstrează bogatele cordoane de figuri ale arhivoltelor din sud-vest, împodobite în sensul de curbură a arcului: dar figurile romanice, respectând atât de mult mulura încât se confundă cu ea, devin statuete de dimensiuni intenţionat reduse, pentru a evita o curbură prea pronunţată, şi adeseori sunt purtate de mici socluri sau suspendate ca nişte ex-voto-uri. Această deviaţie remarcabilă a unei forme vechi ar fi de ajuns pentru a explica tot ceea ce desparte sculptura gotică de sculptura romanică în interpretarea raporturilor care unesc ornamentaţia cu construcţia. În sfârşit, de multe ori se întâmplă ca spaţiul nobil al timpanului să fie fragmentat în registre suprapuse. Abundenţa iconografiei, progresele sentimentului anecdotic, greutatea de a însera într-un hemi-ciclu numeroasele personaje ale unor compoziţii vaste, păstrându-le proporţiile şi atitudinile normale, îi duceau pe sculptori la acele laţuri orizontale care dublează, triplează sau chiar cvadruplează lintoul.

Dar acordul monumental rămâne original şi puternic. Această artă, în ciuda numărului şi a calităţii reliefurilor, pare dominată de

noţiunea de statuie fără ca statuia să apară ca o piesă izolată, aşezată în locul pe care-l ocupă din motive de gust sau de iconografie pură. Calitatea monumentală îi este definită de proporţii, de masă şi de modeleu. Proporţiile sunt acelea ale unei umanităţi viguroase, puternic clădită, având dezinvoltura pe care i-o dau nişte lucrări grele săvârşite fără o cheltuială zadarnică de eforturi. Sunt corpurile unor frumoşi şi solizi artizani, aşa cum se întâlneau de obicei pe şantiere[1]. Doar către mijlocul secolului al XIII-lea, dacă ne luăm după albumul lui Villard de Honnecourt, vor începe să capete acea statură prelungă, acea eleganţă zveltă, talia aceea subţire sub nişte umeri laţi, cum întâlnim în figurile triunghiulate. Dar Viollet-le-Duc[2] remarcă că aceste proporţii exacte sunt supuse unor corecţii optice, unui fel de perspectivă, pentru a evita tasarea la statuile plasate la o mare înălţime. Şi fără îndoială că din acelaşi motiv, dar cu un retuş mai mic, anumite statui plasate la uscior, ca frumoasa Fecioară de pe faţada occidentală de la Amiens, prezintă o alungire importantă a gâtului pentru ca să nu pară că are capul între umeri. Volumul lor are verticalitatea unui volum arhitectural chiar atunci când sunt în mişcare iar mişcările lor ponderate sunt tot expresia unei stabilităţi profunde. Ele nu impun profilurilor nici rupturi şi nici sacade. Aceste fiinţe de piatră, mari şi solide, posedă spaţiul cu plenitudine fără însă să irumpă brusc în el. Gesturile lor sunt monumentale deoarece sunt lente, puţin dezvoltate şi puţin numeroase. În basoreliefuri, şi mai ales în basoreliefurile târzii trebuie să căutăm însufleţirea mimicii. Resemnarea condamnaţilor de la Reims, traşi cu lanţul, nu este poate decât această mare pace monumentală. Şi o regăsim, trăsătură mai importantă, şi în modeleul statuilor.

Afirmând că este vorba despre un modeleu 123 mural nu vrem să subînţelegem că acesta este sec şi plat ca zidul, ci că este în acord cu el şi că nu trădează unitatea efectului. Problema pe care şi-o puneau aceşti artişti prezenta date contradictorii. Nu mai era vorba de a „arhitectura" omul după nişte procedee geometrice ci de a-i înălţa imaginea, prelungă şi uşor de recunoscut, fără ca fragilitatea cărnii să fie expusă la zdrobire de către înspăimântătoarea greutate a maselor monumentale. Şi au reuşit atât de bine acest lucru încât uneori omul de piatră este mai stabil, este mai „monument" decât o faţadă prea sclipitoare, toată numai reliefuri şi deschideri. Ei obţin acest efect mai ales în primii ani ai secolului al XIII-lea, modelând prin planuri mari şi

simple peste care cade direct lumina, şi evită (chiar şi la Reims) excesul de detalii şi virtuozitatea de execuţie a fiecărei bucăţi în parte; dimpotrivă, prin acest fel de căutări se deosebeşte arta franceză din secolul al XIV-lea, poate pentru că se construieşte mai puţin şi în alt fel şi pentru că forma este percepută cu mai multă nelinişte, moliciune şi suavitate. Chiar şi atunci ea mai păstrează ceva din siguranţa şi puritatea modeleului. În perioada în care se înalţă catedrala din Chartres, cioplitorii de statui sunt tovarăşii de şantier ai cioplitorilor în piatră: un vitraliu ni-i arată lucrând materia cu lovituri puternice. Aşa încât forma păstrează muchiile accentuate, vioiciunea şi marea linie generală a cioplirii brute. Această artă nu este interesată de curiozităţile vieţii individuale sau de poezia efemeră a personalităţii fizionomice şi tinde la constanţa tipurilor. Şi totuşi cu o extraordinară economie de mijloace ea creează figuri de neuitat şi care nu seamănă decât cu ele însele, ca acel sfânt Firmin de la Amiens, admirabilă imagine de reculegere creştină şi majestate sacerdotală, sau Sfântul Joseph de la Reims, vioi, vesel, şiret, hâtru, născocitor de cuvinte hazlii.

w.

NOTE. Plastica monumentală şi umanismul gotic. II.

1 Cu privire la condiţiile de lucru, vezi Le livre des metiers de Paris, publicată în 1837 în Documents inedits de l'histoire de France; Didron, Annales arebeologiques, I, p. 138, p. 215, p. 242 (prima publicare a vitraliului de la

Chartres care îi înfăţişează pe sculptori la lucru); Mortet, Fabrique des grandes cathedrales et statuaire religieuse au moyen âge. Bulletin monumental, 1902, şi la maîtrise d'oeuvres au XIIIe siècle, Bulletin monumental, 1906; L.

Lefrancois-Pillion, Les sculpteurs français du XIIIe siicu, cap. V şi VI.

2 Observaţiile sale, Dictionnaire d'architecture, articolul

Sculptare, sunt foarte importante. Artiştii din secolul al

XIII-lea au sculptat numeroşi coloşi, a căror execuţie este cu atât mai simplă cu cât obiectul este mai mare. Galeria

Regilor de la catedrala din Amiens este remarcabilă prin extrema simplitate a draperiilor, sacrificarea detaliilor secundare, claritatea mişcării, obţinută chiar cu ajutorul unor deformări. Trăsăturile capetelor sunt astfel cioplite pentru a fi văzute de la 30 de metri de sol. Ochii sunt depărtaţi de rădăcina nasului a cărui

proeminenţă este exagerată.

Sprâncenele sunt puternic conturate. Părul este tratat ca o masă. Ansamblul este conceput nu pentru atelier ci pentru amplasare. La Reims, statuile pinaclilor (înalte de 4 metri)

au braţele prea scurte, gâtul prea lung, umerii joşi, picioarele scurte, partea de sus a capului mult dezvoltată în lăţime şi în înălţime. Defectele sunt calculate. Viollet-le-Duc regăseşte aceleaşi principii aplicate la execuţia ornamentului.

Ornamentul colosal este amplu, simplu, cu mase viguroase, proeminenţe puternic simţite. La Notredame din Paris, el este conceput la o scară mai mare şi se lăţeşte pe măsură re se înalţă odată cu edificiul. La catedrala din Amiens, handoul plasat sub galeria Regilor (la o înălţime de 28 de metri) este mai îngust (30 cm) şi mai delicat modelat dec îl friza plasată sub zidul lăcrimar (la o înălţime de 43 de metri), care îşi desfăşoară pe o bandă de 60 de centimetri i roşeţii şi frunzele de smochin, late şi îndrăzneţe.

III

Astfel, ca un veşmânt demodat, modeleul go-l'iar al sculptorilor romanici cade pentru a face loc suprafeţelor liniştite. Astfel volumele se îmbogăţesc cu o substanţă puternică şi nouă iar statura omului se desfăşoară în cele trei dimensiuni. Putem urmări aceste progrese în Nordul Franţei şi în Burgundia în timpul celei de a doua jumătăţi a secolului al XII-lea, paralele cu cele ale academismului şi ale sentimentului baroc din sculptura romanică târzie. Primele semne le-am văzut chiar la abaţia Saint-Dénis şi este aproape incontestabil faptul că arta orfevrilor din Lotaringia n-a fost străină de ele. În timp ce lucrătorii în smalţ din Limoges continuau să transpună în materii dure şi strălucitoare stilul picturii din secolul al XII-lea, al cărui grafism îl accentuau prin benzi subţiri de metal scobite în fond şi încercând riguros forma, meşteri ca Godefroy de Claire şi Nicolas de Verdun, în figuri bogat stilizate, direct ieşite din materie, anunţau viitorul sculpturii monumentale în dimensiunile reduse ale artelor preţioase.1 Judecata de Apoi de la catedrala din Laon se situează între reliefurile de la Saint-Dénis şi marile reliefuri gotice aşa cum acel Sfânt Étienne de la catedrala din Sens se situează între statuile-co-loane şi statuile din secolul al XIII-lea. Timpanul înfăţişând Viaţa Fecioarei, provenind din vechea biserică Saint-Pierre-le-Puellier din Bourges, unde stilul figurilor este încă romanic, dovedeşte, printr-o succesiune şi

suprapunere de anecdote, că procedeele riguroase şi savante ale compoziţiei romanice au fost părăsite, în aceeaşi epocă, în ultimii ani ai secolului al XII-lea, la Senlis, maestrul Morţii Fecioarei păstrează încă gustul cutelor lungi în canale care striază şi încreţesc suprafeţele dar delicioasa tinereţe a îngerilor care bat din aripi şi se pregătesc s-o ducă pe Fecioara adormită către răsplata cea veşnică inaugurează primăvara artei gotice şi expresia unei noi sensibilităţi.

Catedrala din Chartres ne dovedeşte continuitatea gândirii gotice în stările succesive ale sculpturii. Acelaşi lucru se poate spune despre cea din Reims, dar cu o remarcabilă varietate din care se desprinde stilul cel mai original, fără îndoială, din tot secolul al XIII-lea, şi anume aşa-numitul stil al atelierului din Reims. Catedrala din Amiens, în afară de statuia Sfântului Firmin, oferă cu acel Beau Dieu expresia cea mai înaltă şi mai semnificativă a artei monumentale din Evul Mediu. Acestea sunt vârfurile, dar trebuie să urmărim pretutindeni, chiar şi în bisericile săteşti ca Saint-Sulpice-de-Faviere, la Rampillon, ca şi în marile catedrale din Paris, Sens, Bourges, Rouen, aspectele multiple ale unei activităţi care pune stăpânire pe viaţă cu forţa îndrăzneaţă şi graţia tinereţii şi care chiar pe şantiere de mai mică importanţă produce adevărate capodopere. De la reliefurile părţii inferioare a edificiului până la cordoanele de arhivoltă, de la lintouri, timpane şi frontoane până la piramidele care încarcă culeele, de la statuile de portal până la figurile colosale de la galeriile superioare, pretutindeni apare omul, imagine a lui Dumnezeu, omul la toate vârstele, în orice condiţie, muncind cu mâinile, muncind cu mintea, plugarul, soldatul, medicul, episcopul, martirul, Fiul lui Dumnezeu, îngerii, morţii înviaţi în toată splendoarea unei cărni neatinse. Ce mare lărgire a umanismului mediteranean! O catedrală este o lume, o umanitate. Meşterii de la Chartres unesc prezentul cu trecutul; ei n-au păstrat numai exemplul Portalului Regal, salvat de la incendiu, ci păstrează şi tradiţia, asociată cu noutatea stilului, în statuile cele mai vechi de pe portalul dinspre nord. Figurile Precursorilor au încă ceva antic şi plin de sălbăticie. Pe portalul dinspre sud, cele ale confesorilor şi martirilor aparţin vieţii contemporane, transfigurată în ordinea monumentală şi în seninătatea pietrei. Acelaşi lucru în legătură cu acel Cristos din Judecata de Apoi, cu pieptul gol, în timp ce Cristos din scena încoronării, în ciuda 17 calităţii sale umane, atât de bine evidenţiată plastic, poartă în el gloria predestinării sale şi măreţia Tatălui. Figurile

de pe pridvoarele care adăpostesc şi decorează portalurile laterale dezvăluie, în a doua treime a secolului2, flexiuni mai suple, un sentiment mai duios, dar sculptura de la Chartres rămâne tot plină de gravitate ca şi cum ar da chip unei vaste reverii rustice, ca şi cum ar prelungi, în forme vechi şi moderne totodată, misterioasa gândire a statuilor-coloane. Dimpotrivă, sculptura de la Reims, care nu se întinde pe un număr mai mic de ani, este mult mai diversa iar această diversitate parcurge însuşi planul iconografic în timp ce la Amiens de exemplu acesta se prezintă în frumuseţea lui clasică iar la Auxerre cu o unitate rafinată. Dar ea nu este mai puţin sensibilă în calitatea plastică şi în expresia sentimentului, în funcţie de atelierele care s-au succedat pe şantierele acestei catedrale din Champagne3. Mica uşă care, la nordul transeptului, se deschidea odinioară spre claustru, cu Fecioara în Glorie ţinând Pruncul pe genunchi, cu acele reliefuri legate de liturghia înmormântării, asociază sculptura din Reims cu tot ce e mai tânăr şi mai delicat în arta franceză din ultimii douăzeci de ani ai secolului al XII-lea. Sculpturile care decorează celelalte două uşi ale braţului nordic al transeptului sunt posterioare cu mai bine de o generaţie, poate chiar cu jumătate de secol. Una este consacrată Sfântului Sixt şi sfinţilor din diocesă, cealaltă lui Cristos şi Judecăţii de Apoi, loc ciudat pentru această temă esenţială, tratată în general pe faţada occidentală a marilor biserici aşa încât s-a putut chiar emite ipoteza unei restaurări. Timpanele sunt împărţite în registre, purtând compoziţii în friză cu caracter anecdotic. Unele din figurile stâlpilor de susţinere sunt foarte scurte iar ansamblul lor nu este lipsit nici de rigiditate şi nici de monotonie. Dar stilul draperiilor, cu cute numeroase, subţiri şi casante, ne duce cu gândul la o primă interpretare dată de artiştii din Reims manierei antice4. Sfântul Paul cu obrajii scofâlciţi, cu pomeţii ieşiţi în afară, cu ochii înfundaţi sub arcadele late ale frunţii este de un caracter izbitor. În ceea ce priveşte figurile din reliefuri, fie că e vorba de morţii ieşind din morminte sau de îngerii încredinţându-şi sufletele lor mici şi curate în sânul lui Abraham, acestea au acea elegantă moderaţie, acea fermitate succintă şi mai ales acel aer de tinereţe care caracterizează poate primul „aticism" din Champagne. Dar întreaga varietate a unei arte – care nu se limitează la o formulă ci care, de la portalul Precursorilor, inspirat dar şi mai rudimentar încă din acelaşi portal al braţului nordic al transeptului de la Chartres, ne duce la acea Intrare în Templu şi la

Buna Vestire de pe portalul Fecioarei, unde geniul francez se exprimă cu cea mai nobilă şi mai fină puritate – se desfăşoară, de la începutul şi până la sfârşitul secolului al XIII-lea pe faţada occidentală. Cum se poate califica în termeni concreţi acea modestie a formei, acea pace plină de reculegere şi de o lumină sub care modeleul corpului abia unduieşte, acel aer de simplitate al Fecioarei asemeni unei slujitoare a Domnului? Grupul învecinat, acela care o înfăţişează pe Maria în vizită la Ana, vădit inspirat din maniera antică, ajută, prin contrast, la înţelegerea originalităţii profunde a unei arte care datorează totul doar propriei sale tradiţii şi poetici a vieţii: acele măreţe femei romane, în veşmintele lor cu frumoase şi bogate cute, ne fac să întrezărim primejdia unor „renaşteri” premature. Evul Mediu cunoştea statuile antice, artiştii săi le studiaseră: dar dacă ei se întâlnesc cu ceea ce acestea aveau mai armonios şi mai vast, aceasta se întâmplă nu atât în virtutea unei imitaţii cât printr-o mişcare firească, printr-o înrudire profundă, de altfel inconştientă. Acel Beau Dieu de la Amiens este mai antic decât scena Mariei în vizită la III? Ana. De altfel, rafinata personalitate a geniului din Reims, care se desprinde încetul cu încetul de lecţiile de la Chartres şi Amiens, se exprimă în trăsături de cea mai exactă fineţe şi cea mai familiară spiritualitate în figuri ca aceea a Sfântului Iosif, a Anei prooroaca sau aceea a îngerului din dreapta Sfântului Nicaise (sau Sfântului Denis).

În istoria tuturor artelor există un moment de fericit echilibru între puterea monumentală şi rafinamentul formei, între densitatea frumoaselor mase impersonale, care semnifică o ordine mai înaltă şi mai paşnică decât a noastră, şi nuanţele şi secretele vieţii noastre psihologice. Arta monumentală tinde către constanţa tipurilor: chiar în diversitatea pe care ne-o oferă catedrala de la Reims găsim numeroase exemple iar Apostolii de pe portalul central al catedralei din Amiens constituie la rândul lor un exemplu în acest sens. Arta psihologică tinde spre excesul de particularitate ca şi spre excesul de intenţie. Geniul francez menţine mult timp măsura justă între aceste tendinţe contrarii, chiar şi în portrete, care-şi păstrează în tot timpul sfârşitului de Ev Mediu, chiar şi în pictură, marea calitate monumentală. Dar a doua jumătate a secolului al XIII-lea, mai ales la Reims şi la Paris, este epoca fericită în care, odată cu arhitectura re-ionantă, înfloreşte şi caracterul uman al artei. Corpul, de o statură mai puţin impunătoare şi cu o talie mai subţire, se încovoaie pe mai multe axe. Zâmbetul de pe

chipuri, uşoara înclinare a capetelor, graţia gestului şi chiar şi mişcarea draperiilor sunt în concordanţă cu un anumit aer de bunăvoinţă, tandreţe sau răutate. Piatra bisericilor stă mărturie pentru artă de a trăi care rafinează atât moravuril cât şi emoţia. Este epoca praxiteleană a scuipturii gotice. Ea se prelungeşte în secolul XIV-lea când graţia flexibilă a stilului nu est lipsită de monotonie. Dar, în numeroase m[3] numente mai vechi, ea este încă legată de reţia formelor şi de desfăşurarea unor vast compoziţii ca de exemplu la catedrala din Bourges, pe timpanul portalului central, executat către 1280, cu acei îngeri care poartă instrumentele Patimilor şi Sfântul Mihail cântărind sufletele. Influenţa acestui atelier şi aceea a atelierelor din Reims s-au îmbinat desigur la biserica din Rampillon unde scena învierii Morţilor prezintă nuduri de un mare farmec şi de cel mai mândru elan. Arta Evului Mediu n-ar fi completă dacă nu ne-ar fi lăsat şi asemenea imagini ale corpului de bărbat şi de femeie. Încă din epoca romanică li se făcea loc în biserici. Lintoul bisericii din Autun dovedeşte că meşterii din secolul al XII-lea le-au supus exprimării unui sentiment energic precum şi regulilor încă puternice ale stilului ornamental. Portalul Judecăţii de Apoi al catedralei din Reims le dă o interpretare mai paşnică, având şi un modeleu mai neted. La hotarele de sud ale ţinutului Champagne, la câteva leghe de Provence, biserica sătească din Rampillon este probabil construită de un meşter format pe marile şantiere învecinate: nudurile sale au inocenţa formei adolescente şi radiază o tandră tinereţe. Astfel umanismul creştin scoate din mormânt carnea glorificată care se înalţă, liberă şi fără văluri, la picioarele Domnului. Nu este decât un aspect, dar demn de remarcat, din istoria formei în secolul al XIII-lea.

Rolul artei pariziene în această dezvoltare este considerabil. Ea introduce o notă particulară de care ne putem da seama comparând de exemplu Fecioara de la Notredame cu Fecioara Aurie de la Amiens, prima subţire, prelungă, cu obraji de o tăietură delicată, cealaltă înfloritoare în maternitatea ei fericită. Astfel geniul ambiental se face simţit într-o evoluţie care păstrează totuşi un caracter de necesitate şi se supune cu o remarcabilă constanţă legilor vieţii stilurilor precum şi legilor unui proces biologic. Parisul nu cunoaşte aceleaşi condiţii generale de viaţă ca Chartres, Bourges, Amiens, Reims sau Beauvais. El este centrul şi capul acţiunii capeţiene, locul de unde pornesc ordinele şi impulsurile în viaţa politică, unde se îngrămădeşte elita, care încă de

pe acum dă tonul vieţii franceze. Calitatea sa „provincială”, înţelegând prin aceasta accentul lui propriu ca focar şi ca mediu, îi este dată desigur de aptitudinile naturale, de un geniu al locului dar şi de cerinţele funcţiei sale istorice. Încă de pe acum şi de multă vreme, Parisul este în esenţă un mare oraş. El are în cel mai înalt grad această virtute care este mai rară în mediile restrânse sau izolate, urbanitatea, care şlefuieşte asperităţile şi subliniază limitele, lăsând relaţiilor dintre oameni libertatea unor mişcări dar devenită rigidă mai târziu datorită etichetei. Ea le impune moderaţia, tonul mediu şi, dacă se poate spune aşa, calitatea lineară. Trebuie să adăugăm că în acest mare oraş de artizani ea se acordă cu gustul pentru lucrul bine şi strict făcut. S-ar părea că se regăseşte această trăsătură a vieţii morale în eleganta ponderaţie a sculpturii. Aceasta nu este doar umană ci şi exemplul unui rafinament şi al unei măsuri care nu domnesc neapărat în cercurile princiare. Apostolii de la Sainte-Chapelle, pe care nu avem niciun motiv serios să-i credem cu mult posteriori datei sfinţirii, poartă încă în ei nobleţea epocii monumentale, sunt încă nişte seniori în piatră dar au şi o anumită nota pariziană5. Secolul al XIV-lea dezvoltă caracterul plăcut al acesteia cu tot ceea ce comportă acest cuvânt în sens restrictiv.

Fără a dori să forţam paralela cu sculptura antică, schiţată prin semnalarea unui prim aticism la Reims şi a unei înfloriri clasice reprezentată de Beau Dieu de la Amiens, suntem tentaţi să credem că arta gotică a cunoscut în Franţa perioada ei de alexandrinism între 1250 şi aproximativ 1350, dar mai puţin impur, mai puţin încărcat de aluviuni străine. Sentimentul profan în opere ca ornamentele în formă de

fund de lampă de la catedrala din Lyon, gustul romanesc, fantezia lirică din micile reliefuri de pe Portalul Librarilor de la catedrala din Rouen, apar ca nişte prime tuşe, stricate mai târziu de excesul procedeelor pitoreşti şi de artificiile gravorilor de medalii. Totul, chiar şi suavitatea anumitor ziduri goale, are uneori efect de iluzie şi, sub o lumină favorabilă, în imaginea mutilată a lui Adam se trezeşte amintirea unui tânăr tors elenistic. Acest accent e greu de definit pentru că este întotdeauna îmbinat cu inflexiunea proprie Evului Mediu şi Occidentului, trăsătura unei unelte mânuită în piatră de mâini formate secole de-a rândul să lucreze zidurile. Printre altele avem un exemplu în acea elegantă Facere a Lumii de la catedrala din

Auxerre unde, în limitele unui relief uşor, ceva din vechea tradiţie se îmbină încă cu profilurile având formă prelungă şi un modeleu suplu.

Acestea din urmă sunt totuşi elemente noi. Un fenomen mai general, dar care concordă cu ele şi le favorizează, îşi exercita şi el influenţa asupra sculpturii, şi anume transformarea cadrului sau mai bine-zis ruptura armoniei interne dintre decor şi monument. Suspendarea statuilor de stâlpi, ca la biserica Saint-Nazaire din Carcassonne, unde se reia procedeul de la Sainte-Chapelle, înseamnă acceptarea ieşiturii şi, întrerupând elanul şi puritatea unei linii arhitecturale, transformarea bisericii într-un muzeu destinat unei „prezentări" de obiecte de artă. Totodată ea este din ce în ce mai frecvent aplicată, prin acele tablouri de piatră încadrate de dreptunghiuri sau de cvadrilobi care pot fi plasate oriunde, nu numai pe socluri mari, ca la transeptul meridional de la Notredame din Paris, ci şi de-a lungul stâlpilor de susţinere, a căror funcţie este distrusă şi denaturată, ca la Portalul Librarilor. Cu cât mai mult tind să-şi ajungă lor însele, cu atât 133 ele au mai multă graţie şi stil în execuţie, ca nişte obiecte uşoare, portabile, care pot fi luate în mână şi privite de aproape.

Aceste nuanţe se făceau simţite în imaginea sfinţilor, a îngerilor şi chiar a Fecioarei.6 De tipul mai vechi al Fecioarelor în glorie, tip care a jucat un rol atât de mare în arta creştină şi a cărui imagine a fost răspândită de acele Fecioare din Auvergne, relicvării şi statui în acelaşi timp, până în amurgul epocii romanice, statuile de pe portaluri şi-au păstrat mult timp o demnitate regală. La Paris, la Amiens – dar desigur şi în alte regiuni – către 1280, Maria a devenit mai feminină şi mai maternă totodată. Fecioara Aurie de la Amiens a exercitat cu siguranţă o mare influenţă asupra sculpturii în piatră şi mai ales asupra fildeşurilor. În acelaşi timp Fecioara tindea să se detaşeze de cadrul ei monumental şi pe bună dreptate s-a remarcat că stâlpii mediani care îi poartă imaginea sunt rari în secolul al XIV-lea. Dimpotrivă Fecioarele izolate sunt extrem de numeroase. Adevărul este că devoţiunea pentru Fecioara Maria a căpătat o formă mai deosebită, mai populară şi în acelaşi timp mai confidenţială. Ea este Fecioara cu Rozariu din locul strâmt de reculegere al Oratoriului, precum şi Fecioara de la răscruce de drumuri, de la colţul străzilor, în mica ei nişă susţinută de un soclu ornamental. Tipul cel mai frecvent (dacă nu chiar constant) ne-o arată, nu ţeapănă şi din faţă, ci supunându-se cu graţie acelui principiu al

axelor multiple, îndrăgit de alexandrinism, curba şoldului, justificată de greutatea Pruncului pe care-l poartă în braţe, nefiind decât un exemplu în acest sens. În mâna liberă ţine un sceptru sau o floare. Este drapată într-o mantie ale cărei margini se îmbină sub mâna care-l poartă pe Iisus. Chipul ei plin de tinereţe are trăsături fine şi delicate, proporţii scurte sub o frunte bombată şi un mare aer de nobleţe, impregnat uneori de melancolie. Ea este mărturia unei epoci care-l apropie pe Dumnezeu de om, coborându-l pe pământ căci are nevoie de familiaritatea sa. Adeseori această femeie tânără şi încântătoare n-a păstrat din vechiul ei privilegiu regal decât atât cât trebuie unei rase mândre şi nobile pentru a depăşi mondenitatea.

De aici o vădită armonie de stil şi de concepţie cu artele preţioase care, supuse mult timp regulii monumentale, încep mai mult sau mai puţin să se elibereze de ea şi corespund, prin nota rafinată a materiilor rare şi a micilor dimensiuni, noilor intenţii care-şi fac apariţia. Până la mijlocul secolului al XIII-lea Fecioarele stând jos, din fildeş, păstrau volumul, verticalitatea şi liniile mari ale vechilor Fecioare în Glorie din perioada precedentă, în mai puţin de două generaţii, figurile, odinioară monumentale încă, în ciuda dimensiunilor reduse, devin figurine iar în plăcile comemorative forma, arcuită cu graţie, decupată cu spirit, atinsă ici şi colo de accente abile de umbră şi uşor străbătută de lumină, este aceea a unei umanităţi total diferite. Silueta este aceea a micilor personaje, uşor trasate pe marginile manuscriselor decorate de Jean Pucelle. Fildeşurile profane, printre altele cutiile cu oglinzi, acceptă odată cu iconografia literaturii de curte, la Dame de Vergi, partida de şah a lui Huon de Bordeaux, isprăvile de cavalerie ale lui Parsifal, episoade, distracţii şi visele preferate ale vieţii mondene cărora geniul romanesc al familiei Valois şi dezordinea morală de la sfârşitul secolului le vor da un ton de feerie. Fildeşurile pariziene7, răspândite în tot Occidentul, contribuie la această remarcabilă unitate de spirit care caracterizează odată mai mult o limbă europeană bogată în dialecte dar în principiu omogenă. Îşi face apariţia gustul, acest element modern, această expresie a preferinţelor unei elite cultivate, această combinaţie de plăcere superioară şi de măsură ralJ5 ţională, noţiune profund străină artei epice a meşterilor romanici precum şi geniului monumental al artei gotice timpurii şi a marelui secol al XIII-lea. Regiunile în care se mişca vizionarii sunt dincolo de gust iar armonia arhitecturală, iconografică

şi plastică a catedralelor cerea o definiţie mai înaltă. În secolul al XIV-lea, gustul este deja o formă a tactului, a sociabilităţii.

În acelaşi timp se dezvolta şi arta portretului, care luase naştere pe morminte. Desigur statuile catedralelor ne înfăţişează mai multe exemple de efigii umane care respiră autenticitatea şi a căror expresie fizionomică este atât de hotărâtă încât ne impun sentimentul, iluzoriu şi despotic, al asemănării. Ar fi necesar să se reia, din acest punct de vedere, studiul figurilor cu soclu, dintre care unele par să scape vervei pure a invenţiei, şi mai ales studiul acelor măşti burgunde de tipul frumoasei serii pe care ne-o oferă triforiul catedralei Notredame din Dijon. Dar în ceea ce priveşte marile figuri, legea constanţei tipice prevalează asupra interesului studiului şi generalul prevalează asupra particularului.8 Mult timp sculptorii au tratat într-o manieră conformistă chipul morţilor, dându-le tuturor acelaşi aer de tinereţe şi de reculegere fericită.9 Apoi s-a folosit masca mulată pe cadavru şi destinată să-i acopere chipul în timpul ceremoniei de înmormântare. În catedrala din Cosenza, în Calabria, Isabelle de Aragón, regina Franţei, moartă la întoarcerea din cea de-a opta cruciadă, a fost înfăţişată de către un meşter francez necunoscut în timpul rugăciunii în faţa Fecioarei. Trăsăturile sale poartă amprenta agoniei. Artistul a căutat imaginea vieţii în durere şi în moarte.10 De la somnul împăcat al morţilor cu ochii deschişi, imaginea omului trece la grimasa funebră a ultimelor clipe. Această mască a unei vieţi surprinse în momentul în care se zbate înainte de moarte nu este capătul ci începutul unei serii de experienţe care, cu mai 13

puţină violenţă, înserează în piatra mormintelor asemănarea cu morţii. Printr-o serie de tranziţii şi studii, dintre care statuile funerare de femei nu sunt cele mai puţin remarcabile, cu panglica aceea de sub bărbie care le strânge delicat obrajii şi le dă un aer de castă tinereţe, chiar şi mondenelor celor mai măcinate de viaţă şi de moarte, se ajunge la acele mari portrete de bărbaţi care păstrează în piatră asemănarea cu chipul lor din timpul vieţii, nobilul Charles V de Beaune-veau, 11 Leon du Lusignan cu talia lui subţire, Bertrand Duguesclin, grosolan, cârn, popular, aşa cum ni-l arată portretele sale dintr-o serie de manuscrise contemporane. Moda transportă în eternitate nu numai podoabele efemere ci şi defectele fizice ale seniorilor care i-au dat tonul. Conetabilul Louis de Sancerre se uita cruciş: de aici o serie de statui „strabice". Suntem departe de acele

pietre de mormânt comemorative pe care Sfântul Ludovic le comanda cu o sută de ani mai devreme pentru unii strămoşi ai săi, în maniera convenţională a tipului regal. Dar tot atât de departe suntem şi de moarta de la Cosenza. Moderaţia secolului, farmecul mediului învăluie orice urmă de agresivitate sau de spaimă care şi-ar putea afla locul într-o asemenea analiză. Flamanzii care lucrează pentru principii francezi se supun acestei măsuri. Statuia lui Robert D'Artois (către 1320), operă a lui Pepin du Huy, statuile funerare ale lui Jeanne d'Evreux şi ale soţului ei, executate cu cincizeci de ani mai târziu de către Hen-nequin de Liège dovedesc, printre alte exemple, acea calitate specific franceză, atât de fermă şi de pură în admirabila serie de morminte gravate sau pietre funerare. Aceste frumoase desene în piatră par să golească efigia mortului de substanţa ei carnală şi de greutatea terestră. Ele îi păstrează imaginea sub o formă asemănătoare cu reţeaua lineară a 117 amintirii. Dacă detaliul anecdotic apare de exemplu în mormintele profesionale, el este cu atât mai solid şi mai insistent în seriile germane contemporane, cu o acuitate a asemănării care merge până la supraîncărcare. Dispare astfel, odată cu maiestuoasa monotonie a morţilor, o mare concepţie creştină. Dar e demn de remarcat faptul că statuile oamenilor în viaţă păstrează până la sfârşitul secolului, în atelierele care au lucrat pentru familia Valois, caracteristicile esenţiale ale stilului monumental, îmbogăţite chiar cu delicate nuanţe ale vieţii personale. Nu se mai păstrează statuile care decorau faimoasa scară construită la Luvru de Raymond du Temple, dar muzeul Luvru păstrează statuile Sfântului Ludovic şi ale Margueritei de Provence, sub trăsăturile lui Carol al V-lea şi ale Jeannei de Bourbon, executate pentru capela Quinze-Vingts.12 Faptul că sunt asemănătoare ni-l sugerează portretele „scrise" ale acestor prinţi, ca acelea făcute de Christine de Pisan; de altfel, pentru a ne convinge, avem la dispoziţie numeroasele miniaturi în care este înfăţişat Carol al V-lea. Dar în aceste statui, ca şi în cele care decorează şemineul din marea sală a palatului din Poitiers, 13 recunoaştem, odată cu farmecul, măsura şi urbanitatea mediului parizian, autoritatea unei tradiţii monumentale încă plină de măreţie. Chipurile de la Poitiers au o supleţe mai naturală iar trecerile modeleului sunt văzute cu ochi de pictor. Dar statuia lui Carol al V-lea de la Luvru este demnă de portalul unei biserici.

Această dezvoltare cunoaşte o remarcabilă continuitate şi

inteligibilitate; se ridică însă întrebarea dacă este un fenomen caracteristic pentru întreaga Franţă. Care este contribuţia sudului? Şi care a fost rolul flamanzilor în atelierele regale şi în mediul parizian? Franţa meridională este dublă. Există sudul rodanian şi sudul tuluzan. Avignonul papilor, ca mare centru de artă, a acţionat oare asupra sculpturii ca şi asupra picturii? Faptul pare îndoielnic. Nu există nicio particularitate locală în baghetele de suport ale palatului pontifical iar mormântul lui Jean al XXII-lea, de la mănăstirea din Villeneuve, este fără îndoială o operă engleză. Cele câteva note de influenţă italiană care se observă la bolţarii portalului din stânga ai bisericii Saint-Maurice din Vienne, conform mai ales stilului francez de la sfârşitul secolului al XIV-lea, nu sunt de ajuns pentru a da un accent propriu unui ansamblu care se defineşte cu greu şi ale cărui opere rămân răzleţe. În Guyenne, într-o epocă mai veche, absida şi portalul catedralei din Bordeaux, operă a lui Clement al V-lea, cuprinde statui şi reliefuri în stilul din Nord, ca şi ceea ce se mai păstrează din decoraţia sculptată a bisericii Saint-Nazaire din Carcas-sonne. Oraşul Toulouse păstrează şi el tradiţia romanică în capitelurile claustrului Augustinilor, dar cu mai puţină strălucire, abundenţă şi varietate decât barocul romanico-gotic din Catalonia. Opera importantă o constituie aşa-numitele statui ale colegiului din Rieux, astăzi la muzeul oraşului. Jean Tissendier, episcop de Rieux (1324 – 1348), le-a comandat pentru capela funerară pe care a fundat-o pentru călugării cordelieri din Toulouse, după modelul bisericii Saint-Nazaire. Ele îi înfăţişează pe Apostoli, pe Sfântul Ioan Botezătorul şi pe unii sfinţi franciscani, împreună cu Cristos şi cu Fecioara Maria, astăzi la Muzeul din Bayonne. Aceste statui nu au însă nicio legătură cu arta de la Avignon, de altfel imposibil de definit, fie că o studiem după faţada de la Chaise-Dieu (către 1375), fie după portalul bisericii din Vienne (către 1380). Dar n-au legătură nici cu arta atelierelor din Nord. Scurte, solide, cu un cap voluminos înclinat adeseori pe umăr, păstrând urme destul de evidente ale unei policromii foarte vii, executate cu un amestec de grosolănie şi rafinament, aceste statui Uf sunt totodată mai vechi şi mai moderne decât epoca în care au fost executate. La prima vedere s-ar spune că Sfântul Paul prefigurează tipul profetic al lui Sluter, dar cu o serie de căutări şi intenţii ornamentale şi un modeleu ghioşat al bărbii care sunt de o cu totul altă natură. Poate că această artă are anumite legături cu Catalonia. Ne gândim la atelierele

portalului din Tarragona. Sigur este că a-vem de-a face cu o artă câtuşi de puţin mediocră şi care pare aproape unică în Franţa şi chiar în regiunea respectivă.

Problema flamandă este însă mult mai vastă. Ea se referă la un mediu considerabil şi activ şi la o serie de relaţii constante atestate de numeroase texte. Din carierele de pe Meuse, bogate în materiale frumoase şi periculoase (datorită ductilităţii execuţiei şi transparenţei epidermei) dintr-un ţinut de ală-mari, de topitori şi lucrători de metale, de cioplitori de imagini în piatră albastră, au venit în Franţa o serie de artişti excelenţi, favoriţi ai prinţilor. Dar ce aduc oare aceştia cu ei?

Între Franţa şi Germania, destinul istoric al Ţărilor de Jos pare, cel puţin teoretic, determinat de contrastul sau de armonia dintre diferitele influenţe. Vechi ţinut romanic şi renan în primele monumente de arhitectură şi până într-o epocă destul de avansată din secolul al XIII-lea, se găsesc aici, în câteva cazane de botez din Tournai care se exportau în Anglia precum şi în rămăşiţele unor reliefuri monumentale şi în orfèvreria de pe Meuse, mărturii inegale ale unor aporturi meridionale şi resturi carolingiene. Şi aici se poate ca tehnica lucrătorilor în bronz şi a ci-zelatorilor să fi influenţat sculptura în piatră. Dar sculptura gotică este în această regiune franceză. Exodul lung şi constant al meşterilor din Ţările de Jos în Franţa secolului al XIV-lea, rolul lui Pepin de Huy şi al lui Beauneveu, importanţa atelierelor lor stabilite la Paris, a comenzilor şi renumelui lor, îl determinase pe Courajod să interpreteze dezvoltarea stilului sculpturii franceze din secolul al XIV-lea ca operă a geniului lor înnăscut şi ca rezultat al propriei lor acţiuni. De aici doctrina influenţelor „flamande" şi a progreselor „realismului", de care istoricii artei nu s-au eliberat încă pe deplin. Idealismul şi realismul sunt deşeurile unei estetici ale cărei categorii n-ar putea fi aplicate fără pericol la o analiză morfologică, care încearcă să descopere felul în care stilul anecdotic urmează stilului monumental. O dublă greşeală, de localizare şi de interpretare, a opus realismul flamand unui idealism francez. De fapt, Ţările de Jos meridionale şi Franţa de Nord formează un tot, după cum o dovedesc succesiv sculpturile de pe poarta Mantiile din Tournai, Fecioarele din secolul al XIII-lea şi, pentru secolul următor, timpanul Copilăriei lui Cristos al catedralei din Huy: s-a remarcat că unul din regii magi, îngenuncheat în faţa lui Cristos, îşi duce mâna la coroană

pentru a o ţine mai comod, dar această agreabilă familiaritate nu este nici specific flamandă nici specific „burgheză”, ci este una din drăgălăşeniile de invenţie atât de numeroase în arta epocii; iar regele mag care stă în picioare alături de tovarăşul său este o figură ca atâtea altele de pe fildeşurile pariziene. Aceşti „realişti” ne izbesc în primul rând prin farmecul care le caracterizează figurile feminine. Tonul lor provincial are doar câteva caracteristici proprii şi anume tendinţa de a scurta proporţiile, de a îngroşa volumele şi de a folosi cu o virtuozitate rafinată unealta.

NOTE. Plastica monumentală şi umanismul gotic. III.

* 1 Cu privire la arta orfevrilor lotaringieni, cele mai bune manuale sunt: S. Collon-Gevaert, L'orfevrerie mosane au Moyen Âge, Bruxelles, 1943, şi Histoire des Arts în

Metal en Belgique, Mémoires de Facademie Royale de Bel

141 gique, VII, 1951.

* 2 Pentru o cronologie revizuită a lucrărilor, vezi: L. Grodecki, The Transapt Portals of Chartres ijathedral... Art Bulletin, 1951. Cu privire la iconografie, A. Katzenellenbo-gen, The Sculptural Programs of Chartres Cathedral, Balti-more, 1959.

*3 Cu privire la seria atelierelor din Reims, prima ai Liza serioasă a fost făcută de W. Voge, Vom gotische Schwung uni den plastischen Schulen des 13. Jahrhunderts Repertorium fur Kunstwissenschaft, 1904, p. 1 şi urm. Vitry, La Cathedrale de Reims, 2. voi., Paris, 1919, folosit studiile anterioare ale lui L. Lefranţois-Pillon, care a publicat mai târziu Les sculpteurs de la cathedrale) de Reims, Paris, 1928. Dar principalul eveniment în ceea ce priveşte studiile despre catedrala din Reims este articolul lui E. Panofsky, Ober die Reihenfol%e der vier Meister von Reims, Jahrbuch fik Kunstwissenschaft, 1927, pp. 55 – 82. Vezi de asemenea W. Medding, Der Josephmeister Reims, Jahrbuch der Ptieusischen Kunstsammlungen, 192 p. 299 şi urm. Problema este mult mai complexă decât fi crezut la început. După lucrările primului meşter, cărui legături cu Chartres au fost dintotdeauna admis cele două schimbări principale de stil se produc în jur anilor 1220 – 1225, când atelierul statuilor antice apare pe portalurile transeptului nordic, şi în jurul anilor 1235 – 1240 când conducerea lucrărilor trece în mâna altor meşteri veniţi din Amiens şi Paris. Rolul esenţial jucat de catedrala din Paris în formarea noului stil la mijlocul secolului al

XIII-lea devine din ce în ce mai evident.

*4 Cu privire la atelierul statuilor antice, în afară E. Panofsky, op. cit., vezi H. Bunjes, Die Skulpturen Liebfrauenkirebe în Trier, Trierer Zeitschrift, 1937, 180 – 226; J. Adhemar, Influences antiques dans l'art Moyen Âge français, Londra, 1939, p. 273 şi urm. Aces atelier îşi găseşte modelul de inspiraţie în stilul lui Nichola de Verdun, şi rămâne oarecum în marginea tendinţei generale a sculpturii gotice franceze. Villard de Honnecourt sculptorul care a făcut pentru catedrala din Chartres statuile sfinţilor Laumer şi Avit (către 1230) au strânse legături cu atelierul din Reims, precum şi meşterul din Bamberg (pe la 1240 – 1245). Statuia sfântului Sixte, le Bt Dieu de pe portalul Judecăţii de Apoi şi cinci statui de faţada occidentală (grupul care le cuprinde pe Maria în vizită la Ana, îngerul din stânga sfântului Nicaise, regina din Saba şi profetul bărbos de alături) dovedesc influenţa meşterilor din Amiens şi Paris asupra stilului statuilor antice: ele datează probabil din jurul anului 1240. Aceste precizări le datorăm amabilităţii lui Louis Grodecki.

* 5 F. Salet, Les statues d'Apotres de la Sainte-Chapellei conservees au Musée de Cluny, Bulletin monumental, CIX, 1951, pp. 135 – 156, a demonstrat că toate aceste personaje trebuie să fie datate între 1245 – 1248, în ciuda anumitor diferenţe de stil. Vezi de asemenea nota suplimentară, ibid., CXII, 1954, pp. 357 – 363.

6 Vezi R. Koechlin, La statuaire dans la region de Troyes au XIV” et au XVe siècle, Congres de 1904; J. Heinrich, Die Entwicklung der Madonen Statuie in der Skulptur Nord-Frankreichs von 1250 bis 1350, Leipzig, 1933, şi mai ales L. Lefrancois-Pillion, Les statues de la Vierge à l'Enfant dans la sculptare française du XIV* siècle, Gazette des Beaux-Arts, 1935. Statuile datate sunt următoarele: Fecioara din marmură (1340) şi Fecioara din argint aurit (1349) oferite de Jeanne d'Evreux abaţiei Saint-Dénis; Fecioara de alabastru din Langres, comandată în 1341 lui Evrard d'Orléans; Fecioara de la Huarte Araquil (Navara), dispărută, dar descrisă de Dieulafoy şi datată printr-o inscripţie în 1349. Dar Doamna Lefrancois-Pillion a putut reconstitui evoluţia anterioară care a dus la tipul fixat între 1340 şi 1350: cele mai vechi statui sunt Fecioara de la Catedrala Notredame din Pontoise, Fecioara de la biserica Saint-Nazaire din Carcassonne (1300 – 1322), prima dintre cele două Fecioare din Ecouls (dinainte de 1314), Fecioarele de la bisericile din Magny-en-Vexin, Maisoncelles,

Mainneville etc. Răspândirea lor a fost considerabilă, fie prin import (Pamplona), fie prin copie sau inspiraţie paralelă. Le regăsim în Suedia (Upsala), Anglia (Winchester) şi Germania (Erfurt, Soest, Halberstadt), unde au exercitat o influenţă interesantă, sugerând nuanţe foarte personale. În sfârşit Nino Pisano nu le-a ignorat nici el… (

1 S-a stabilit că rolul Parisului a fost considerabil. Statutele meseriilor pariziene sunt singurele din Franţa care menţionează lucrători în fildeş, de altfel repartizaţi în diferite stări, de la sculptorii pictori până la lucrătorii piepteni. Se cunosc numele mai multor meşteri, fără putea însă să li se precizeze şi atribuţiile. Jean le Scelle a lucrat pentru Mahaut d'Artois (1315 – 1325) şi pentru Filip cel Lung. Inventarul lui Carol al V-lea (1380) ne face cunoscut un Jean de Braellier. Xumele lucrătorilor în fildeş sunt din ce în ce mai numeroase în socotelile epocii, şi în tot timpul secolului al XIV-lea inventarele menţionează câte un obiect din fildeş. Multe dintre ele – mici tablouri de oratoriu, statuete, tăbliţe de scris, cutii cu oglinzi – ui s-au păstrat până astăzi. Dacă răspândirea lor a contribuit cu vigoare la unitatea de ton a artei occidentale din secolul al XIV-lea, mergând mai adânc în timp le vedem că reproduc în dimensiuni mici întreaga evoluţie a plasticii de la sfârşitul secolului al XII-lea. Frumoasa încununare a Fecioarei, de la Luvru, ar putea fi mărită la proporţiile unui timpan. Într-un stil mai evoluat, atelierul Dipticului din Se ssons (Londra, South Kensington) păstrează încă amploarea şi fermitatea artei monumentale. Fecioara numită de la Sainte-Chapelle defineşte deja tipul caracteristic pentru secolul al XIV-lea. Influenţa miniaturii se face simţi tită în scenele multiple ale „tablourilor cloane" dar Tripticul de la Saint-Sulpicedu-Tarn (Cluny) reprezintă cu siguranţă un echilibru rafinat între marea tradiţie şi farmecul noii maniere. Aceasta nu este lipsită de monotonie, mai ales în piesele secundare. Sfârşitul secolului introduce, odată cu artificiile perspectivei şi tehnica ajurului, un sentiment mai intens şi o mimică mai violentă. În afară de lucrarea fundamentală a lui R. Koechlin cu privire la fildeşurile gotice, vezi, de acelaşi autor, studiul consacrat acestei probleme în Histoire de l'art de André Michel, vol. II, prima parte, p. 460 şi l'atelier du dyptique de Soissons, Gazette des Beaux-Arts, 1905. „Vezi de asemenea «xeelenta carte a lui L. Grodecki, Ivoires français, Paris, 1947; şi J. Natanson, Gothic Ivories of the Thirteenth and Foitrieenth Centuriei, Londra, 1951…). –,».

8 Vezi studiul nostru, Les origines monumentalei Au portrăit français, Melanges Iorga, Paris, 1933.

— Cu privire la măştile burgunde, vezi H. Chabeuf, Tete sculptee a Notredame de Dijon (XllU iiecic). Revue de l'art chrétien, 1900, Autorul insistă pe bună dreptate pe un cap din profil, plasat în braţul meridional al transeptului, deasupra porţii

Muzeul Naţional din Alger), 1954; J. de Borchgrave d'Al-tena, Les retables brabanţons, 1450 – 1550, Bruxelles, 1942; P. Pradel, La sculptare belge de la fin du moyen âge au Musée du Louvre, Bruxelles, 1947; W. Pinder, Die Deutsche Plastik des XIV. und XV. Jahrhunderts, München, 1925; G. Weise, Spanische Plastik, vol. I şi II, Reutlingen, 1925 – 27; R. dos Santos, A ascultura em Portugal, 2 vol., Lisabona, 1950 – 1952.

Pictură.

P. Durrieu, La miniature flamande au temps de la cour de Bourgogne, ed. a 2-a, Paris, 1924 – Heures de Turin, Paris, 1902 – Jaques Coene, peintre de Bruges… Bruxelles, 1906 – Les debuts des Van Eyck, Gazette des Beaux-Arts, 1903; Max J. Friedlaender, Von Eyck bis Bruegel, ed. a 2-a. (Berlin, 1923; Hulin de Loc, Les Heures de Milan, Bruxelles, 1911 – L'exposition des prin itifs français au point de vue de l'influence des frères Van Eyck, Bulletin de la Société d'histoire et d'archéologie de Gând, 1904; Schmar-sow, Hubert und Jan Van Eyck, Leipzig, 1924; Dvořák, Das Ratsel detr Kunst der Bruder Van Eyck, München, 1925; E. Renders, Hubert Van Eyck personnage de legende, Paris, 1933; P. Rolland, Les primitifs tournaisiens, peintres et sculpteurs, Paris şi Bruxelles, 1932; Jules Destree, Roger de la Pasture, Van der Weyden, 2 vol, Paris, 1930; E. Renders, Rogier Van der Weyden et le probleme FUmalle-Cam-pin, 2 vol., Bruges, 1931; Joseph Destree, Hugo van der Goes, Bruxelles, 1926; G. Huisman, Metmling, Paris, 1923; G. Marlier, Meruling, Bruxelles, 1934; Ch. de Tolnay, e-rome Bosch, Basel şi Leipzig, în pregătire; Catalogue de l'exposition de Van Eyck a Bruegel, Paris, 1935; L. Reau, Les. primitifs allemands, Paris, 1910; P. Ganz, La peinture suisse avânt la Renaissance, Paris, 1925; H. Reiners, Die KBbler Malerschule, München, 1925; H. Graber, Konrad Witt, Basel, 1921; E. Hempel, Michael Pacher, Viena, 1931; / a peinture catalane à la fin du moyen âge (Fondation 1. i r; ho, Bibliothèque catalane), Paris, 1932; B. Rowland, Jaume Huguet, Cambridge, Mass., 1932; V. Correia, Pintores portugueses dos Sec. XV e

XVI, Co imbra, 1929; J. de Fi-gueiredo, O pintor Nufio Gonţalves, Lisabona, 1929; M.J. Friedländer, Die altniederlandische Malerei, 14 vol., Benitt, 1924 – 1933 (I-XI), şi Leyda, 1935 – 1937 (XII-XIV); P. Fierens-Gevaert, Histoire de la peinture flamande, des origines à la fin du XV e sticle, 3 vol., Bruxelles şi Paris, 1927 – 1930; E. Panofsky, Early Natherlandish Painting. lts Origin and Character, 2 vol., Cambridge, Mass., E.U., 1953 (comentat de O. Păcht, în Burlington Magazine, 1956); L. van Puyvelde, The Flemish Primitives, Bruxelles şi Londra, 1948, şi la peinture flamande au siècle des Van Eyck, Bruxelles, 1953; C. de Tolnay, Le Maître de Flemalle et les frères Van Eyck, Bruxelles, 1939; L. Baldass, jart Van Eyck, Londra, 1952 (critică de O. Păcht, în Burlington Magazine, 1953); C. Gaspar şi F. Lyna, Philippe le Bon et ses Beaux Livrei, Bruxelles, 1944; O. Păcht, The Master of Mary of Burgundy, Londra, 1948; H. Beenken, Rogier van der Weyden, München, 1951; E.G. Miliar, English lllluminated Manuscripts of the XIVth and XVth Centuries, Bruxelles şi Paris, 1928; A. Strânge, Deutsche Malerei der Gotik, 7 vol., Berlin, 1934 – 1955, şi German Painting, XIV th-XVth Centuries, Londra, 1950; J. Ganiner, Kon-rad Witz, Viena, 1942; O. Păcht, Oesterreichische Taldmalerei der Gotik, Augsburg şi Viena, 1929; E. Buschbeck, Primitifs autrichiens, Bruxelles, 1937; C.R. Post, A History of Spanish Painting, vol. II-VII, Cambridge, E.U., 1930 – 1938; L. van Puyvelde, Les primitifs portugais et la peinture flamande, XVIE Congres international d'Histoire de l'art, Lisabona, 1949, Rapports et Communications, vol. I, Lisabona, 1950; R. dos Santos, Nuno Gonçalves, Londra, 1955.

P.A. Lemoisne, La peinture française à l'époque gothique, P.iris, 1931, Catalogue de Vexposition des primitifs frunţais, Paris, 1904; P. Durrieu, La peinture a Vexposition des primitifs français, Paris, 19C4; H. Bouchot, Les primitifs fran(ais, Paris, 1904; Marcel Poete, las primitifs parisiens, Paris, 1904; A. Kleinclausz, Les peintres des ducs de Bourgogne, Revue de l'Art „ancien et moderne, 1906; J. Guiffrey, Inventaires de Jean, duc de Berry, 2 vol, Paris, 1894 – 1896; Lecoy de La Marche, Le roi René, 2 vol., Paris, 1875; Abbe Requin, Les peintres d'Avignon, Reunion des Sociétés des Beaux-Arts des departaments, 1889; L.H. Labande, Les primitifs français, Peintres et peintres verriers de la provence occidentale, 2 vol., Marsilia, 1932; A. Blum şi Ph. Lauer, La miniature française au XVe et au XVI sticle, Paris şi Bruxelles, 1930; L. Delisle, Les Livres d'Heures du duc de Berry, Gazette des Beaux-Arts,

1884; L. Curmer, k

L'oeuvre de Jean Foucquet, 2 vol. Paris, 1866; F.A. Gruyer, Chantilly, Les quarante Fouquét, Paris, 1897; P. Durrieu, Les Antiquités judaiques et le peintre Jean Fouquét, Paris, 1908; Trenchard Cox, Jehan Foucquet, native of Tours, 1931; A. Heimann, Der Meister der «Grandes Heures de Rohan» und seine Werkstatt, Frankfurt, 1932; L. Chamson, Nicolas Forment et l'école avignonnaise au XV siècle, Paris, 1931; Demotte, La tapisserie gothique, Paris, 1922; B. Kurth, Gotische Sildteppiche, aus Frankreich und Flandera, München, 1928; * C. Sterling, La peinture française. Les primi-tijs, Paris, 1938; C. Jacques (Sterling), Les peintres du moyen âge, Paris, 1942; G. Ring, A Century of French Painting, 1400 – 1500, Londra, 1949; F. Gorissen, Jan Mael-wael und die Bruder Limburg; cine Nieweger Künstlerfamilie am die Wende des 14.] ahrhunderts, Vereeniging tot beoefe-ning van Geldersche geschiedenis, oudheidkunde en recht, Bijdragen en mededelingen, LIV, 1954, pp. 153 – 221; G. Bazin, L'école franco-flamande, Geneva, 1941, L'école parisienne, Geneva, 1942; J. Porcher, Les Belles Heures de Jean de France, duc de Beirry, Paris, 1953, Les Tres Belles Heures de Jean de Berry et les ateliers parisiens, Scriptorium, VII, 1953, şi The Rohan Book of Hours, Londra, 1959;

G. Bazin, L'école provençale, Geneva, 1944; M. Laclotte, l'école d'Avignon, La peinture en Provence aux XIV et XVE siccles, Paris, 1960; C. Sterling, Le Couronnement de la

Vierge – pm Enguerrand Quarton, Paris, 1939; H. Focillon, La peinture des Miracles de Notredame, Paris, 1950, şi

Le style monumental dans l'art de Jean Fouquét, Gazette des Beaux-Arts, 1936, I (republicat în Moyen âge, survivances et reveils, Montreal, 1945); K.G. Perls, Jean Fouquét, Londra, 1940; P. Westher, Jean Fouquét und seine Zeit, Basel, 1945; O. Păcht, René d'Anjou et les Van Eyck, Cahiers de l'Association Internaţionale des Études Françaises, VIII, 1956, pp. 42 şi urm.; R. Limousin, Jean Bourdichon, I.yon, 1954; M. Huillet d'Istria, Jean Perreal, Gazette des

Beaux-Arts, 1949, I, şi Le Maître de Moulins, Paris, 196J; F. Salet, La tapisserie française du moyen âge a nos jours. Paris, 1946; R. Planchenault, La tenture de l'Apocalypsei d'Angers, Bulletin monumental, 1953; J.J. Rorime». Ţi M.B. Freeman, The Nine Heroes Tapestries at the

Claisters, The Metropolitan Museum of An Bulletin, New

II, 1948 – 1949.

Capitolul III. ILvul mediu în Renaşterea italiană.

H. de Geymüller, Die Architektur der Renaissance în Toscana, 11 vol., München, 1885 – 1908; M. Reymond, Brunelleschi et l'architecture italienne au XVe siècle, Paris, fără dală; H Michel, L.B. Alberti, Paris, 1931; M. Reymond, La sculpture florentine, 4 vol, Florenţa, 1897 – 1900; E. Bertaux, Donatello, Paris, 1910; B. Berenson, The Florentine Painters of the Renaissance, New York, 1895 – The North Italian Painters of the R., Londra, 1907 – The Central Italian Painters of the R., ed. a 2-a, Londra, 1909 – The Veneţian Painters of the R., ed. a 3-a, Londra, 1911 – tr. În fr. de Mme de Rohan-Chabot et L. Gillet, 4 vol., Paris, 1926; A. Colasanti, Gentile da Fabriano, Bergamo, 19C9; G.F. Hill, Pisanello, Milano, 1928; P. Toesca, Maso-lino da Panicale, Bergamo, 1908; Schmarsow, Masaccio, Cassel, 1900; J. Mesnil, Masaccio et les debttts de Renaissance, Haga, 1927; J.B. Supino Beato Angelico, Florenţa, 1901; A. Pichon, Fra Angelico, Paris, 1911; G. Loese, Paolo Uccello, Repertorium fur Kunstwissenschaft, 1898; M. Lagaisse, Benozzo Gozzoli, Paris, 1934; E. Panofsky, Renaissance and Renascences în Western An, Stockholm, 1960; W. Paatz, Renaissance oder Renovatho, Bei-trage zur Kunst des Mittelaltars, Berlin, 1950; A. Chastel, Art et Humanhme a Florence au temps de Laurent le Mă-gnifique, Paris, 1959; W. Paatz, Die Kirchen von Florentz, 6 vol., Frankfurt-am-Mam, 1940 – 54; H. Folnesics, Brunelleschi, Viena, 1915; P. Sanpaolesi, La cupola di Santa Maria del Fiore, Roma, 1941; L.H. Heydenreich, Spativerke Brunelleschis, Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen, II, 1, 931, O. Morisani, Michelozzo architetto, Milano, 1951; J. Pope-Hermessy, Italian Renaissance Sculpture, Londra, 1958; G. Galasi, La scultura fiorentina del Quattrocento, Milano, 1949; R. Krautheimer şi T. Krautheirner-Hess, Lorenzo Ghâberti, Princeton, 1956; L. Planiscig, Lorenzo Ghiberti, Viena, 1940, şi Donatello, Florenţa, 1947; H.W. Janson, The Sculpture of Donatello, Princeton, 1957; L. Biafi, acopo della Quercia, Florenţa, 1946; B. Berenson, The Italian Painters of the Renaissance, Oxford, 1930, ed. nouă, Londra, 1952 (noua ed. franceza, Paris, 1953); B. Molaioli, Gentile da Fabriano, Fabriano, 1927; B. Deg-n-hardt, Pisanello, Viena, 1940; U. Procacci, Sulla cronolog delle opere di Masolino tra îi 1425 e îi 1428, Rassegna d'arte, XXVIII, 1953; M. Pittaluga, Masaccio, Florenţa, 1935, M. Salini, Masaccio, ed. a 2-a, Milano, 1948; K. Stein-bart,

Masaccio, Viena, 1947; J. Pope-Hennessy, Fra Angelico, Londra, 1952 şi Paolo Uccello, Londra, 1950; M. Pit-taluga, Paolo Uccello, Roma, 1946; E. Cârti, Tutta la putură di Paolo Uccello, Milano, 1954; W. Weisbach, F. Pe-sellino und die Romantik der Renaissance, Berlin, 19C1; R. Longhi, Officina ferrarese, Roma, 1934, şi Ampliamenti dell'officina ferrarese, Critica d'arte, IV, 1940, supplement; B. Nicolson, The Painters of Ferrara, Londra, 1952; G. Baroni, La pittura lombarda del Quattrocento, Messina, 1952; S. Bottari, La pittura del Quattrocento în Sicilia, Messina, 1954; L. van Puyvelde, La peinture flamande a Rome, Bruxelles, 1950.

GLOSAR

Abacă (38). Placă ieşită destul de puternic în afară care încununează capitelurile şi primeşte direct bolţarii inferiori ai arcurilor.

Abaţială (Biserică). Biserica principală a unei abaţii.

Absidă (18). Partea terminală a unei biserici, având un plan semicircular sau poligonal, în general orientată. Printr-o folosire abuzivă a termenului, orice parte a bisericii, indiferent de planul ei.

Absidiolă (20). Absidă mică în hemiciclu, de dimensiuni mai reduse decât absida.

Adosată (Coloană). Coloană alipită unui perete, fără a face corp comun cu acesta.

Altorelief. Sculptură al cărei relief este puternic ieşit în afară, fără a se desprinde însă de fondul pe care stă.

Ambrazură. Străpungerea unei deschideri în linie oblică aşa încât, în cazul unei ferestre, evazarea interioară să permită un iluminat mai bun iar în cazul unui portal evazarea exterioară să dea mai multă lărgime intrării.

Amvon. Dală de marmură sau de piatră decorată, aşezată vertical şi dispusă de o parte şi de alta a balustradei corului, care susţine un pupitru din spatele căruia preotul oficiant citea fie evanghelia, pe amvonul dinspre nord, fie epistolele, pe cel dinspre sud.

Angajată (Coloană). Coloană zidită cel puţin în jumătatea diametrului ei în zidul sau în stâlpul cu care face corp comun.

Antependiu. Dţţegr „aplicat ge, partea din faţă a altarului, i".

Apareiaj. Mod de construcţie care prevede cioplirea pietrelor în aşa fel încât să nu prezinte decât feţe netede, ceea ce permite aplicarea lor exactă unele peste altele. Se opune blocajului. În funcţie de

dimensiunea pietrelor, se poate vorbi de apareiaj mare, mijlociu sau mic.

Arc. Curbă alcătuită dintr-un asamblaj de pietre.

Arc în acoladă (1). Arc a cărui formă aminteşte acolada tipografică.

Arc aplatizat (8). Arc care descrie un segment mai mic decât o semicircumfer mţă.

Arc butant (10). Arc extradosat plasat deasupra navei laterale pentru a prelua prin zidul lateral de sub jgheab împingerea bolţii centrale şi a o transmite unui organ vertical la sol: culeea, care serveşte totodată drept contrafort bolţilor colateralelor. Arcul butant se sprijină pe contrafort iar vârful lui ajunge în punctul împingerii îmbinate a arcurilor dublouri şi a arcurilor ogive. Această împingere este transmisă prin arc contrafortului care serveşte drept sprijin.

Inventat în jurul anului 1180 în Île-de-France, arcul butant marchează adevărata naştere a arhitecturii gotice (Francis Salet). Folosirea simultană a ogivei, a arcului frânt şi a arcului butant defineşte această arhitectură, permiţând înălţarea atât de extraordinară a navelor catedralelor. Intervalele dintre stâlpi pot fi evidate de mari ferestre cu menouri. În cursul secolului al XIII-lea, arcurile butante încep să aibă două aripi pentru a putea cuprinde dublele nave laterale şi cu două etaje pentru a putea primi mai bine împingerea extradosurilor bolţii.

Arc de descărcare. Arc înecat în grosimea zidului, a cărui funcţie constă în uşurarea părţii pe care o încadrează sau deasupra căruia este plasat transmiţând greutatea zidăriilor superioare pe părţi.

Arc diafragm. Arc întins deasupra unei nave şi care suportă un zid destinat susţinerii acoperământului.

Arc cu două cintre (9). Arc frânt în care poate înscris un triunghi echilateral.

Arc dublou (A 50). Arc care consolidează leagănul un bolţi.

Arc în formă de mâner de coş (2). Arc format dintr-un segment mare de cerc, legat de cadre prin două mente de circumferinţă mai mici.

Arc în formă de mitră (5). Printr-o folosire abuziv a cuvântului, arc formând un unghi ascuţit care desemnează un alt arc. \µm

2 arc în formă de mâner de coş

7 arc în formă de potcoavă

4 arc dublou f arc cu două centre

Arc în formă de potcoavă (7). Arc a cărui deschidere maximă se află deasupra bolţarilor de poză.

Arc frânt (3). Arc format din două segmente de curbă, obţinut prin suprimarea părţii centrale a unui arc în plin cintru.

Arc în plin cintru (6). Arc a cărui curbă descrie un semicerc.

Arc polilobat. Arc divizat de mai mulţi lobi.

Arcadă. Ansamblu format dintr-un arc şi suporţii acestuia (jambages).

Arcatură. Şir de arcade aplicate pe un zid care le închide deschiderea; de aici şi denumirea de arcatură oarbă.

Arhitravă. Grindă sprijinită pe doi suporţi izolaţi. Nu trebuie confundată cu llntoul.

Arhivoltă. Ansamblul vutelor unui gol de fereastră sau de uşă, ale unei nişe sau ale unei arcaturi. Termenul este folosit mai mult ca o formă decorativă decât ca un element de structură.

Armături. Fie orizontale, fie verticale, sunt nişte benzi solide care traversează zidăria pentru a-i consolida coeziunea. Armăturile verticale sunt frecvente mai ales la colţuri.

50

10 arc butonat cu dublă voie

11 sarcina culeii

12 culee

13 zidul lăcrimar

Armăturile orizontale pot fi nişte grinzi înecate în zidărie (epoca romanică), lanţuri sau bare de fier (mai târziu).

Asiză. Rând orizontal de pietre din care este alcătuită zidăria.

Astragal (40). Mulură ieşită puternic în relief care racordează capitelul cu fusul coloanei. În Evul Mediu, astragalul făcea corp comun cu capitelul.

Balustrada corului (Chancel). Îngrăditură formată de obicei din dale de piatră sau de marmură, aşezate vertical ţi încastrate în nişte stâlpi mici, care delimita spaţiul rezervat cultului de public.

Bandă lombardă. Bandă verticală uşor ieşită în relief. Aceste benzi’s ni legate între ele prin rrrci arcade susţinute de console sau de modilioane, Sunt caracteristice pentru „prima artă romanică”.

Bandou. Mulură rectilinie ieşită în relief.

Barlong (Plan) (14). Planul dreptunghiular al unei travee în cadrul căruia o travee a navei corespunde unei travee a navelor laterale. În arhitectura gotică, primele bolţi pe încrucişare de ogive sunt sixpartite, ceea ce înseamnă axa nave!

14 barlong (plan)

că încrucişarea este formată nu din două ci din trei ogive, cea de a treia ogivă fiind paralelă cu dublourile. Bolta sixpartită avea nevoie de un suport mai puternic pentru ogivele diagonale, un suport mai slab pentru ogiva transversala iar în planul pătrat fiecare dintre traveele navei corespundea la două travee ale navelor laterale. Acest partiu va fi amplificat prin adoptarea planului dreptunghiular în care bolta este cvadripartită. Alternanţa între suportul slab şi suportul puternic (coloană, stâlp) este în felul acesta suprimata iar o travee a navelor laterale corespunde unei travee a navei.

15 capelă absidistă

16 deambulatoriu

17 capele reionante

18 absidă

19 cor

20 absidiolă

21 transept

22 careul transeptului (în crucişarea transeptului)

23 colaterale sau nave laterale

24 nava

25 capele laterale

Bază (42). Fundament neted sau cu muluri al unui zid, al unui stâlp sau al unei coloane. Stă întotdeauna pe un soclu.

Bazilica. La Roma, bazilica era o vastă construcţie având diferite forme şi servind drept loc de întâlnire. Termenul a fost de timpuriu folosit pentru a desemna edificiile de cult creştin. Era alcătuită dintr-o navă, două nave laterale mai puţin largi şi mai puţin înalte decât nava şi, în capătul navei, o absidă în general orientată. Putea fi precedată de un portic sau de un atrium. Epoca romanică i-a adăugat un transept sau o navă perpendiculară.

Blocaj. Materiale ordinare sparte cu ciocanul şi înecate în ciment.

Boltă în arc mănăstiresc. Boltă bombată şi pătrată for mată din patru secţiuni triunghiulare de bolţi în leagăn.

Boltă în cruce (cu muchiile ieşite) (46). Boltă formată din încrucişarea a doua leagăne care se întretaie în unghi drept şi cu muchiile ieşite în afară. împingerile, în loc să fie continue ca în cazul bolţii în leagăn, sunt localizate pe suporţi plasaţi în punctele de limită a muchiilor, în felul acesta ele pot fi mai uşor contracarate de contraforţi. Zidurile nu trebuie să fie atât de groase şi pot fi străpunse de ferestre în intervalul dintre suporţi.

Boltă în leagăn (47). De fapt, nu este altceva decât un arc prelungit. Poate avea toate traseele arcului: în plin cintru, jrânt, în formă de potcoavă, aplatizat, în formă de miner de coş, în sfert de cerc.

Boltă de ogivă (51). Boltă ale cărei muchii ieşite în afară sunt întărite prin nervuri scoase în relief. Cintrele provizorii de lemn au fost înlocuite de cintre permanente din piatră. Noutatea principiului constă în faptul că aceste nervuri ieşite în afară formează o membrură independentă a bolţii pe care se pot combina succesiuni de bolţi susţinute de această membrană. La început ogiva va fi în plin cintru; frângerea nu este decât o caracteristică secundară atât din punct de vedere cronologic cât şi funcţional. împingerea exercitată de greutatea bolţii este canalizată spre patru puncte care vor fi consolidate de organe de sprijinire, în acest sistem de forţe savant echilibrate, zidurile reduse la rolul de împrejmuire nu mai sunt indispensabile stabilităţii monumentului. Se pot deci multiplica străpungerile înlocuindu-le prin ziduri despărţitoare prevăzute cu geamuri. Se rezolvă în felul acesta două proble-ne: aceea a echilibrului şi aceea a iluminatului. În sfârşit procedeul poate fi adaptat la toate planurile: pătrat, barlong, trape-zoidal, triunghiular şi mai ales la traveele circulare ale deambulatoriului.

Boltă sixpartită (53). Boltă de ogive alcătuită din trei arcuri ogive. Ea permite boltirea traveelor cu plan pătrat.

Bolţar (26). (Claveau) Piatră tăiată în formă de pană din care este alcătuit un arc. (Voussoir) Piatră tăiată în

M bolţari

17 boltari de poză formă de cruce. În acest caz este un element al bolţii, spre deosebire de bolţarul daveau care este unul din elementele arcului. (Voutain) Compartiment al bolţii.

Bolţar de poză (Sommier) (27). Bolţar plasat la naşterea bolţii.

Bosaje (Apareiaj cu). Apareiaj în cadrul căruia colţurile pietrelor sunt regularizate cu dalta pe faţa exterioară, al cărei centru rămâne

ieşit în afară şi zgrunţuros. Este folosit mai ales în arhitectura militară medievală. Renaşterea l-a folosit ca un ornament.

Cantonat. Se spune despre un masiv pătrat prevăzut cu coloane unghiulare. A nu se confunda cu flancat.

Capătul bisericii (Chevet). Termen care desemnează extremitatea dinspre altar a bisericii. În textul românesc s-a folosit cu precădere termenul de absidă.

Capele reionante (17). Capelele care se deschid spre deambulatoriu.

Capitel (44). Piatră cioplită şi sculptată aşezată deasupra unei coloane, semicoloane sau a unui pilastru şi care, prin intermediul unei abace, primeşte bolţarii inferiori ai unui arc sau suportă un antablament. În partea sa inferioară, se racordează cu fusul coloanei prin intermediul unui astragal.

Careul transeptului. Intersecţie a navei cu transeptul.

Champleve. Vezi smalţ.

Cheie de boltă. Bolţar în formă de cruce grecească comun celor patru muchii, sau diferitelor ogive în arta gotică.

Ciboriu. Un fel de baldachin compus din patru coloane legate între ele prin arhitrave sau arce, acoperit cu un acoperiş din patru bucăţi sau mai rar cu un dom.

Claire-voie. Parte de sus a bisericilor numită astfel în cazul în care ferestrele, apropiate între ele sau despărţite numai prin menouri sau colonete, formau, datorită numărului mai mare de goluri, un etaj aproape în întregime ajurat.

Cloisonne. Vezi smalţ. hoflusoi:,<”, j

Colaterală (23). Navă laterală a unei biserici, paralelă cu nava principală. Sinonim cu nava laterală.

Colegială (Biserică). Biserică în care oficiază un consiliu de canonici.

Consolă (Corbeau) (35). Bloc de piatră ieşit în afară suprafaţa ziaului şi servind drept suport. (Console) Este mai mare şi primeşte reliefuri izolate. Are adeseori planul semicircular sau poligonal.

Contrafort. Element de consolidare a zidăriei, de cele mai multe ori sub formă de pilastru aplicat pe faţa exterioară a unui zid pentru a reduce efectele împingerilor. Se aplică direct dublourilor sau stâlpilor bolţilor în cruce. Oferă o rezistenţă negativă împingerii oblice pe care o primeşte. Folosirea lui sistematică şi raţională este una din

principalele inovaţii ale arhitecturii romanice.

Corniţă. Asiză ornamentată şi ieşită în afară care încununează un zid şi susţine marginea acoperişului, adăpostind parametrul şi proiectând la distanţă apele pion. Cornişa romanica estt susţinută de modilioane 5 au benzi lombarde., Croşet. Fraibă «»! nervuri viguroase şi ba/a toarte largă, al cărei vâri se termină printr-un mugur. Se întâlnesc mai ales la colţurile capitelurilor, pe rampanţii gablului, pe muchiile fleşelor şi chiar ale turnurilor.

Culee (12). Masiv de zidărie care prin masa sa rezista la împingerea unui arc, a unei bolţi sau a unei arcade.

I. – T-V-V 1 \ \!

\ \ \ \ \ \!

38 cupola pe pandantive

Cupolă. Boltă concavă, emisferică sau din fragmente tăiate. Pentru a acoperi o travce pătrată cu o cupolă trebuie racordat careul, şi anume prin trecerea de la planul pătrat al sălii la planul poligonal sau curb al bolţii. Acest lucru se obţine fie prin pandantiv (28), care este un triunghi sferic, fie prin trompă (29), care este un arc diagonal întins h fiecare colţ şi racordat pe dedesubt printr-un sfert de sfera.

În bolta pe pandantiv, fiecare triunghi este astfel con-7 ceput încât unul din vârfurile sale să fie angajat într-un

29 cupolă pe tromp unghi al careului iar partea opusă acestui vârf să desene un sfert de cerc. îmbinarea celor patru pandantive formea astfel un cerc complet pe care se poate construi o cupolă. Fiecare pandantiv este apareiat prin asize orizontale. Trompele sunt apareiate fie prin intermediul unei succesiuni de arce concentrice, fie în formă de con. În primul caz, fiecare arc este independent. Cupola cea mai des folosită este cupola conică formată printr-o combinaţie de arce paralele care se îngustează treptat pe măsură ce pătrund mai adânc în unghiul dintre cele două ziduri unde este plasată trompa.

Îi

30 ecoansoane

31 lierne n

31

Cvadrilob. Motiv decorativ alcătuit din îmbinarea între patru lobi.

Deambulatoriu (16). Galerie de circulaţie care înconjoară corul.

Dublou. Vezi arc dublou.

Eooanson (30). Suprafaţă triunghiulară determinată fie de două arce tangente şi o linie dreaptă, fie de un arc şi două linii drepte.

Encorbellement. Asiză sau şir de asize peste asizele inferioare. Bandajul pietrelor formează contragreutatea care-i împiedică bascularea.

Etaj. Diviziune reală a unei clădiri în sens orizontal.

Extrados. Suprafaţă exterioară a unui arc.

Flamboaiantă (Artă gotică). Termen care desemnează renaşterea arhitecturii gotice în jurul anului 1380 şi se prelungeşte până în jurul anului 1540. Numele provine de la flăcările (flammes) care însufleţesc parcă reţeaua de ferestre. Se caracterizează printr-o boltă de ogive formată din lierne şi din tierseroane. Arcele sunt în penetraţie", adică se pierd direct în stâlp fără să se sprijine pe un capitel.

Flancat. Termenul se foloseşte în cazul unui stâlp pătrat având fiecare faţă armată cu o coloană (flancat de patru coloane). A nu se confunda cu cantonat.

Fleuron. Ornament în formă de floare care amortizează şi decorează vârful unui pinion, al unui gablu sau al unui pinaclu.

Formeret (49). Arc paralel cu axa bolţii înserat în zidul lateral.

Frescă. Pictură executată pe mortar în timpul uscării acestuia.

38 abacă

39 corbeille

40 astragal

41 ins

42 baza

43 «ochi

44 capitel

32 vute

33 timpan

34 lintou

35 consolă

34 sttip median 37 uscior

Gablu. Fronton ascuţit.

Geminat (Gol). Gol împărţit în două printr-un mic suport vertical.

Gheară. Ornament în formă de gheară plasat la colţurile unui soclu pătrat făcând legătura între acesta şi baza unui stâlp.

Grisaille. Pictură monocromă care imită efectele sculpturii. – toi ni

Impostă. Mulură ieşită în relief care încununează un stâlp şi pe care sunt aşezaţi bolţarii de poză ai unui arc. Inel. Mulură circulară care înconjură o coloană. Intrados. Suprafaţa interioară a unui arc.

Lanceolat. Arc frânt ascuţit. Odinioară se aplică termenul de gotic lanceolat acelei perioade a artei care se întinde de la începutul secolului al XIII-lea până în jurul anului 1250. În prezent această expresie nu mai este folosită.

Lansetă. Arc frânt foarte ascuţit care determină deschideri înalte şi înguste.

Lăcrimar. Placă tăiată cu marginile oblice a cărei faţă inferioară este evidată cu o mulură concavă având funcţia de a aduna apele şi a le azvârli departe de zid.

Leagăn. Vezi boltă în leagăn.

Lierne (31). Nervuri care leagă cheia ogivelor cu cheia unui dublau sau a unui arc formeret sau cu capătul unui tierseron.

Lintou (34). Piatră orizontală aşezată pe stâlpii de susţinere (usciori) şi care închide în partea de sus un gol dreptunghiular.

Lintou în formă de şa. Lintou care desenează un unghi svazat în partea sa superioară formând astfel două versante.

Listei. Mulură cu profil drept care se racordează prin unghiuri drepte la zidul pe care îl decorează.

UI

Menonri. Montanţi şi traverse din piatră care împart o fereastră în două sau mai multe compartimente.

Modenatură. Proporţia şi gălbui mulurilor unei cornişe.

Modilion. Consolă de dimensiuni mici. De cele mai multe ori modilioanele sunt aliniate pentru a susţine o cornişă.

Mozarabă (Artă). Artă creştină practicată în Spania musulmană şi în Spania creştină în cursul secolului al X-lea şi la începutul celui de al XI-lea. Se inspiră, în primul rând, arta islamică.

Muchie. Vezi boltă în cruce.

Mudejar (Artă). Artă creştină practicată numai în Spania creştină între secolele al XIII-lea şi al XV-lea, având anumite caracteristici permanente moştenite din arta arabă.

Mulură concavă (Gorge). Mulură cu profil concav, decupată în semicerc. Se opune torului.

Nartex. În arhitectura primitivă creştină, nartexul era un fel de vestibul care preceda bazilica. Printr-o folosire abuzivă a termenului, a ajuns să desemneze pridvorul unei biserici.

Navă laterală. Vezi colaterală.

Nişă de mormânt (Enfeu). Nişă cu fond plat destinată de cele mai multe ori să adăpostească un mormânt. Deriva din arcosoliul antic.

Oculus. Fereastră de mici dimensiuni fără reţea interioară.

Ogivă (48). Nervură diagonală pe care se sprijină bolta. Consolidează muchiile unei bolţi, poate deci să fie în plin cintru (vezi boltă).

Pala. Înseamnă retablu în italiană.

Pandantiv. Triunghi prin care se racordează careul pentru a aşeza calota unei cupole (vezi cupolă).

Pantocrator. Reprezentare a lui Dumnezeu ca suveran atotputernic, în arta bizantină.

Pat de carieră. Pietrele trebuie aşezate pe patul de carieră, adică respectându-se orizontalitatea stratului de carieră. În mod excepţional, anumite pietre alese anume sunt aşezate în sensul invers al patului de carieră, adică în picioare, deci perpendicular pe patul de carieră.

Perpendicular (Stil). Perioadă a arhitecturii gotice în Anglia. Urmează aşa-numitului decoratei style sau stil în

* tietseroane

44 boltă în cruce

47 bolti în leagăn ce secţiunea ta plia cfattu podobit (1250 – 1350) care căuta complicarea bolţilor prin folosirea de lierne şi tierseroane. Abaţia de Gloucester (1347 – 1350) este primul monument în stilul perpendicular care va continua să se manifeste până la începutul secolului al XVI-lea. Numele provine de la cadrilajul pe care îl desenează menourile orizontale şi verticale ale ferestrelor sale uriaşe. Originalitatea lui se manifestă mai ales în economia bolţilor: ele dispar sub mulţimea arcelor şi capătă aşa-numita formă de boltă în evantai. Sunt formate dintr-un şir de trunchiuri de con răsturnate, bogat ornamentate cu muluri decorative. Capela Henry VII din Westminster (începută în 1502) este considerată capodopera acestui stil.

Pilastru. Stâlp dreptunghiular uşor ieşit în afară, angajat într-un zid sau în alt stâlp.

Platbandă apareiată. Falsă arhitravă obţinută prin ajustarea mai

multor blocuri de piatră tăiate în colţuri.

Predelă. Compartiment inferior al unui retablu conţinând reprezentarea unei teme sau a unei serii de teme. Pridvor. În general, extremitatea occidentală a unei biserici.

Rampant. Corp de arhitectură care urmează o pantă, ca cele două laturi ale unui fronton, ale unui %ablu sau ale unui lintou.

Reionant. Termen care desemnează acea perioadă a arhitecturii ce se întinde aproximativ între anii 1260 şi 1370. Expresia provine dintr-un detaliu de arhitectură: rozele sunt decupate parcă de spiţele (Rayons) unei roţi. Caracteristica cea mai evidentă este faptul că biserica tinde să nu mai fie decât o cuşcă uriaşă de sticlă, ferestrele absorbind triforiul. Sugerează elevaţia cu două etaje.

Retablu. Tablou vertical mai retras faţă de masa altarului. În italiană se spune pala.

Ronde-bosse. Sculptură executată complet în relief, ne-maifăcând astfel corp comun cu fondul.

Rost. Interval dintre două pietre suprapuse umplut cu mortar.

Rozasă. Ornament în formă de rozi.

Roză. Gol mare circular.

48 MC că»

49 arc formeret

50 arc du al ou

51 boltă de ogiv

Rulou. Termen care desemnează şirurile curbe de vute sau de bolţari care se încastrează unele în altele.

Smalţ pe fond scobit (Champleve). Placă smălţuită în care suprafeţele care urmau să fie smălţuite au fost scobite în grosimea plăcii. Se opune smalţului celular (cloisonne) unde aceleaşi suprafeţe au fost delimitate prin aplicarea unor despărţituri sudate perpendicular pe placă. În ţinutul Limou-sin smalţul este cu fond scobit, smalţul renan şi bizantin este celular.

52 boltă cvadripartită pe plan pătrat

1 A >

52 *

53 boltă sixpartită pe plan. pătrat

54 boltă cvadripartită pe plan dreptunghiular

X V

X X
53
< X X
X] X
S4 A
axa nava
115

Stâlpi (Alternanţă de stâlpi puternici şi stâlpi slabi). Alternanţa unui stâlp puternic cu unul sau mai mulţi stâlpi slabi este cerută de boliirea navei în cazul stâlpului puternic şi de cea a navei laterale în cazul stâlpului slab.

Stâlp median (Trwneau) (36). Stâlp central care suportă lintoul unui portal pe care îl împarte astfel în două goluri.

Ş» (Acoperiş în formă de). Se spune despre un acoperiş cu două pante.

Şanfren. Suprafaţă oblică obţinută prin rabaterea unghiului unei pietre.

Tempera. Procedeu de pictură în cadrul căruia culorile sunt pur şi simplu dizolvate în apă şi apoi aplicate pe vaste suprafeţe murale. În italiană, a tempera.

Tierseron (45). Arc care uneşte lierna cu naşterea ogivelor.

Timpan (33). Panou cuprins în cadrul unui portal între arc şi lintou.

Tor. Ieşind convex în formă de sul. Se opune mulurii concave.

Transept (21). Navă transversală fără colaterale care depăşeşte adeseori linia navelor laterale dând bazilicii creştine forma simbolică a unei cruci.

Travee. Porţiune a unui edificiu cuprinsă între doi suporţi, stâlpi sau stâlpi principali.

Treflat (Plan). Planul unei biserici cu trei tfyşt de divergente.

Tribuni. Galerie practicată deasupra navelor laterale. Sprijină în mod util dublourile sau bolţile navei centrale.

Triforiu. Rând de goluri sau de galerii de mai mică importanţă practicat în zidurile laterale deasupra navelor laterale.

Trompă. Porţiune de boltă înălţată în unghiurile unei travee pătrate şi care permite trecerea de la planul pătrat la octogon pentru construirea unei cupole (vezi cupolă).

Turn-Ianternă. Turn purtat de patru arce mari şi străpuns de

goluri prin care se asigură iluminatul bisericii. Se înalţă deasupra careului transeptului.

Uscior (37). Montant vertical de uşă sau de fereastră care susţine un arc sau un lintou.

Vută (32). Una din arhivoltele unui portal.

oui» ttttfl bogate decât în epoca precedentă şi mai uscate. Ardoarea epică din secolul al XII-lea cedează locul, în cazul figurilor mari, unui fel de măreţie sălbatică în timp ce în scenele mai mici străluceşte poezia unei vieţi naturale şi supranaturale totodată, imprimată de o fermecătoare şi autentică bonomie, dar transcrisă într-un registru superior. Tonurile reci ale fundalului, care tind spre o armonie violetă, pun în valoare căldura şi soliditatea diafană a celorlalte părţi, nuanţe de roşietic strălucitor cum nu aflăm nici în pictura cea mai aurită de trecerea timpului, nuanţe de verde bogate şi profunde fără a ajunge la acea saturaţie care va caracteriza mai târziu anumite grupuri de biserici din Europa Centrală. Chiar atunci când dominanta violetă duce la un efect aproape nocturn, tot mai rămâne o ofrandă de lumină. Poetica şi marile exemple ale acestor imagini celeste pornesc fără îndoială de la catedrala din Chartres, pentru a se răspândi în Anglia dar, mai ales, în Franţa, la Bourges, Laon şi în alte nenumărate biserici3. Rolul Parisului în această expansiune, în cursul primei jumătăţi a secolului al XIII-lea, nu poate fi decât presupus. Generaţiile următoare au însă drept meşteri sticlari parizieni. Sainte-Chapelle a fost oarecum construită în jurul vitraliilor. La transepturile de la Notredame, rozele uriaşe şi delicate sunt asemănătoare roţilor de foc ale carului biblic dar imaginea vieţii pe care o cuprind în reţeaua lor aparţine regiunilor celeste le păcii în lumină. Astfel arta reionantă, evi-dând zidul între nervuri, lărgeşte acest spaţiu apropiat şi depărtat totodată în care-şi au să-MŞUL prezenţele inaccesibile. Ea scaldă navele în raze trandafirii, galbene, verzi şi violete, Coase uneori în relief prin delicate borduri şi filtrând prin reţeaua lucrată în figuri o vibraţie luminoasă care vine de dincolo de pământ. Pictura murală se ia la întrecere cu aceste armonii bogate, încearcă să le susţină Nlrfilucirea îmbogăţându-şi gama, punând-o în evidenţă prin retuşuri şi încrustaţii dar economia arhitecturii occidentale nu-i mai rezervă decât un loc umilitor şi condiţii precare. Ea se păstrează în ţinutul romanic din sudul Franţei, unde vitraliul rămâne necunoscut, cu excepţia câtorva biserici care, ca Saint-Nazaire

din Car-cassonne, aparţin complet artei Nordului.

Oare numai din motive de economie, în virtutea dezvoltării uriaşe a golurilor, a adoptat stilul reionant, mai ales în secolul al XIV-lea, pictura în tonuri de gri (grisaille), care înlocuieşte din ce în ce mai mult vitraliile colorate sau se îmbină cu ele în unul şi acelaşi panou, ca la catedrala din Auxerre? Poate că se avea în vedere şi avantajul de a răspândi în biserici, prin aceste vaste deschizături, o lumină mai egală şi mai blândă în limpezimea ei. În plus, tonalitatea interioară a arhitecturii se schimbă cu fiecare epocă de dezvoltare. Nobilele şi solidele armonii romanice ale ocrurilor fuseseră urmate de acordul puternic între albastru şi roşu care a dus la nuanţa echivocă de violet iar acest acord a fost şi el înlocuit, la rândul lui, de pictura în camaieu, rafinată prin ornamentele în formă de vrejuri împletite, scobite în nuanţe deschise pe un fond cenuşiu, subtil incolor. Încă din secolul al XII-lea, cis-tercienii îndrăgiseră şi practicaseră această eleganţă ascetică. Ea renaşte într-o perioadă cu arhitectura fin scrisă şi sobru concepută. Medalioanele şi panourile colorate, pierdute pe fondul cenuşiu al vitraliilor, de exemplu la corul bisericii Saint-Urbain din Troyes, ne apar ca urmele unei arte foarte vechi care nu mai este în acord cu specificul epocii. Şi mai târziu economia vitraliului a fost profund modificată de utilizarea sticlei albe în largi lame reci, de descoperirea galbenului de argint, de progresele tehnicii care au permis obţinerea unor mari suprafeţe de sticlă colorată în grosime şi în sfârşit de procedeele de damaschinaj şi dublaj, care îi dau strălucire şi efecte de lac transparent.

Plumburile sunt mai puţin necesare deoarece plăcile sunt mai vaste, reţeaua e mai rară şi mai destrămată şi această măreaţă scriitură, viguroasă, împletită, multiplă cedează treptat locul unor forme care trec de la un amplu schematism heraldic la imitarea vieţii. Materia însăşi dobândeşte anumite calităţi picturale aşa încât e mai puţin rudimentară, pare mai preţioasă. Dar arta secolului al XIV-lea are meritul fineţii optice şi al limpezimii. Atelierul din Rouen influenţează arta din Normandia şi din Anglia. Seria de vitralii de la Evreux, dintre 1330 şi 13804, ne conduce treptat, de altfel cu mult farmec, la paradoxul sfârşitului de Ev Mediu: tabloul transparent suspendat de fereastră, negare a stilului monumental. O artă care-şi pierde energica voinţă a frumoaselor sale „defecte” alunecă pe partea decadenţei, mai ales dacă nu mai este susţinută de arhitectură şi este invadată de iluzia

spaţiului.

NOTE. Pictura gotică în secolele al XIII-lea şi al XIV-lea. I.

1 Aceasta este cel puţin doctrina, puternic motivată a lui E. Mâle, L'art religieux du XII siècle en France, cap. V, p. 151, mai ales III, Les vitraux symboliques du XIIIe siècle ont leur origine a Saint-Dénis, pp. 160 – 164. * E. Panofsky, Abbot Suger on the Abbey Church of Saint-Dénis and its Art Treasure, Princeton, 1946, pp. 192 – 201, a demonstrat că alegoriile lui Suger nu erau exact tipologice. Sursele vitraliilor simbo! ice din secolul al XIII-lea sunt mai curând emailurile din regiunea Meuse şi vitraliile din secolul al XII-lea de la catedrala din Chilons-sur-Marne. Principala invenţie a abaţiei Saint-Dénis este un nou stil de vitraliu şi o nouă legătură între decorarea sticlei şi arhitectură. În această privinţă, vezi L. Grodecki, Le vitrail et l'archi-teciure aux XHE et XIII siècles, Gazette des Beaux-Arts, 1949, II, pp. 5 – 24; Suger et l'archhecture monastique, l'Architecture Monastique, număr special al publicaţiei Bulletin des Relations Artistiques France-Allemagne, Mainz, mai, 1959.

*2 O serie de studii recente au confirmat aceste păreri cu privire la diversitatea şcolilor de vitraliu din secolul al XII-lea. În cadrul actual al Franţei, trebuie deosebite cel puţin patru grupuri: grupul de la Saint-Dénis, grupul mosan din Champagne, atelierele din Vestul Franţei (Le Mans, Ven-dome, Poitiers, Angers etc.) şi grupul renan din Est. Vezi R. Crozet, Le vhra.il de la Crucifixion k la Cathedrale de Poitiers, Gazette des Beaux-Arts, 1934, I, p. 218 şi urm.; L. Grodecki, Les vitraux de la Cathedrale de Poitiers, Congres archéologique de Poitiers, 1951, p. 138 şi urm.; Quelques observations sur le vitrail an XIIe siècle en Rhenanie et en France, Memorial du voyage en Rhenanie de la Société Nationale des Antiquaires de France, Paris, 1953, pp. 241248; Vitraux de France du XIe au XVIe siècle, Catalogue de l'Exposition du Musée des Arts Decorâtifs, Paris, 1953; H. Wentzei, Meisterwerke der Glasmalerei, Berlin, 1951. Până în prezent, studiul cel mai recent cu privire la problemele vitraliului este M. Aubert, A. Chastel, L. Grodecki etc., Le vitrail français, Paris, 1958.

*3 Istoria vitraliului în secolul al XIII-lea a fost tratată de L. Grodecki şi M. Aubert în opera colectivă citată mai sus: Le vitrail français, Paris, 1958. Preponderenţa atelierelor din Chartres a fost adeseori exagerată. Dar s-a stabilit că unul din cele trei ateliere care au lucrat deambulatoriul catedralei din Bourges era condus de un meşter

din Poitiers: L. Grodecki, A Stained Glass Atelier of the Thir-teenth Century, A Study of Windows in the Cathedfals of Bourges, Chartres and Poitiers. Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, XII, 1948, pp. 87 – 111. Primatul Parisului a fost susţinut de J. Lafond, în The Stained Glass Decoration of Lincoln Cathedral in the Thirteenth Century, Archaeological Journal, CUI, 1946, pp. 119 – 156. În sfârşit, cu privire la importanţa regiunii Reims-Laon-Soissohs, vezi L. Grodecki, Un vitrail demembre de la Cathedrale de Soissons, Gazette des Beaux-Arts, 1953, II, pp. 169 – 176, şi însemnările cu privire la vitraliile catedralei Saint-Quentin în Catalogue de l'Exposition, Vitraux de France de XIe au XVIe siècle, Musée des Arts Decoratifs, Paris, 1953, pp. 56 – 58.

*4 J. Lafond, Les vitraux royaux du XIV» siècle h la Cathedrale d'Evreux, Bulletin Monumental, CI, 1942, pp.

69 – 93, subliniază importanţa vitraliilor catedralei din Evreux ca documente privitoare la dezvoltarea picturii pariziene în cea de-a doua jumătate a secolului al XIV-lea. Articolul studiază un ansamblu de la sfârşitul secolului al XIV-lea (1390 – 1398) şi rezolvă diferitele probleme legate de iden-l fiecare. Vezi de asemenea S. Honore-Duverge, Le pretendu-vitrail de Charles le Mauvais à la Cathedrale d'Evreux, Bulletin Monumental, CI, 1942, pp. 57 – 68. În legătură cu seriile de vitralii anterioare celor de la catedrala din Evreux, vezi J. Lafond, Les vitraux de Jumieges, în monografia lui L. Jouen, L'Abbaye de\ Jumieges, Rouen, 1926, ed. a II-a „1937.

II

Ultima parte a acestei observaţii s-ar putea aplica exact la istoria picturii monumentale în Italia, în timpul Evului Mediu. Dar trebuie să ţinem seama şi de un fapt constant în întreaga cultură a acestei mari ţări, care ne ajută să-i înţelegem variaţiile mai bine decât prin pura şi simpla succesiune a epocilor. Geniul italian comportă două aspecte. Pe de o parte el înseamnă ordine şi stabilitate, pe de altă parte este baroc. Pe de o parte tinde spre verticalitatea monumentală, al cărei gust şi instinct îl moşteneşte de la originile sale romane, pe de altă parte tinde spre dezordinea expresivă, vehemenţa patetică şi iluzia teatrală. Niciun alt popor n-a fost un constructor mai robust de ziduri şi niciun altul n-a răspândit mai ciudate paradoxuri în ceea ce priveşte capriciile formei şi trompe-l'oeil-ul. Aceşti zidari energici sunt în acelaşi timp meşteri în imitaţii. De aici două mari familii spirituale,

două direcţii divergente şi simultane în istorie: constructori puternici şi iluzionişti; în artă, meşteri solizi şi severi pătrunşi de un suflu larg şi de un sentiment autentic, alături de ei, şi adeseori în urma lor, genii romaneşti, înşelătoare şi nestabile. Aceştia din urmă au însă avantajul curiozităţii. Ingenioasa lor nerăbdare, nostalgia vârstei de aur, meditaţia lor cu privire la un viitor văzut prin trecut sunt forţe demne de luat în consideraţie. Vom vedea cum au acţionat ele pentru şi împotriva Evului Mediu, considerat ca o ordine modernă, în viguros acord cu forţele istorice şi necesităţile spirituale ale momentului.

Dante şi Giotto fac parte din familia constructorilor de catedrale şi a marilor sculptori din Occident. Ei au, ca şi aceştia, îndrăzneala proporţiilor, continuitatea gândirii, puterea ciclică şi sensul oricărei măreţii umane. Ca o biserică care prin criptele sale se afundă în adâncul pământului, care îi primeşte pe păcătoşi în multiplele sale nave şi care le înalţă privirea şi gândul către vitraliile din partea de sud unde străluceşte lumina tărâmurilor veşnice, Divina Comedie este subterană, terestră şi paradiziacă în tripla ei structură supranaturală şi umană. Cercurile celor condamnaţi şi etajele strălucitoare unde sălăşluiesc cei aleşi sunt registrele Judecăţii de Apoi. Dar bărbaţii şi femeile care se îngrămădesc în regiunile tenebrelor şi în cele de lumină sunt nu atât figurine de timpan cât figuri de portal: ele au înălţimea severă a acestora, modeleul lor larg şi caracterul monumental. Astăzi, spre deosebire de romantici, care le acordau cu bună ştiinţă caracterul convulsiv al stilului flamboaiant, le confruntăm, cu mai multă dreptate, cu marile imagini ale unei arte care nu e încă muncită de pasiunile lor dar a căror statură şi plenitudine au dobândit-o. Izgonitul din Florenţa îşi găsea patria gândurilor sale nu numai pe colinele Universităţii ci şi în umbra colosală a catedralei Notredame din Paris. Prin această afirmaţie nu dorim câtuşi de puţin să scădem influenţa binefăcătoare a originilor sale. El este Italia însăşi dar este legat şi aparţine de universalitatea Evului Mediu. Giotto este interpretul altei iluzii. Dante se aruncă în profunzimile agitaţiilor publice şi ale sentimentelor duşmănoase de grup. Giotto comemorează Evanghelia şi istoria Săracului din Assisi. Dar amândoi au acelaşi har violent, în aceeaşi linie de severitate. Figurile pictorului, mai mult decât cele ale jonctului, sunt bogate în substanţă statuară, fără însă să distrugă zidul pe care geniul său le intalează ci respectându-i şi confirmându-i echili) rul şi masa. Giotto defineşte pictura monumentală nu numai pentru secolul său ci

şi pentru epocile viitoare.

Pentru a surprinde în ansamblu perspectiva istorică în centrul căreia se înalţă, trebuie în primul rând să ne reprezentăm pictura monumentală din Italia dinaintea lui nu ca o dezvoltare unică şi rectilinie ci ca un sistem complex în care se pot distinge trei curente: arta bizantină din Toscana, arta pontificală de la Roma şi o artă populară de origine veche şi foarte diferită în privinţa expresiei. Cimabue la Florenţa şi Duceio di Buoninsegna la Siena reprezintă o tradiţie puternică şi vie care nu este specific italiană dar care prin ei îşi găseşte forma toscană a marii arte mediteraneene izvo-râtă din renaşterea macedoneană. Din originile sale bizantine această artă păstrează măreţia simplă, autoritatea acelei largi scriituri murale necesare atât pictorilor cât şi mozaicarilor şi abila practică a acelor ondulaţii lineare cu caracter ornamental care deviază în curbe elegante trupurile îngerilor de lângă măreţia masivă a Fecioarei în Glorie. Într-un spaţiu aproape plat şi cu o mimică sobră ea sugerează sentimente Intense. Gama este fină, vie şi limpede, pusă în evidenţă în tablourile de altar şi icoane de aurul fondului şi al aureolelor şi, la sienezi, de Surul galoanelor care străbat în elegante arabescuri bordura veşmintelor. Astăzi acest stil în plină înflorire tinerească şi a cărui sevă hrăneşte multă vreme Italia nu mai este considerat Un arhaism. Când poporul însoţea în procesiuni Cea Maestă cântând imnuri şi scoţând strigăte dt veselie, 1 el nu omagia o veche imagine miraculoasă ci simţea cu o forţă nedesluşită şi saluta primăvara geniului florentin. Pe de altă parte Cimabue era legat de expresia vie şi arzătoare

a fervorii franciscane în decorarea bazilicii din Assisi la care lucrau şi meşterii de la Roma. Mediul din care veneau aceştia din urmă şi mai ales concepţia marelui artist care-i domină ne conduc spre alte amintiri şi alte ţinuturi. Roma, cetate în ruine la începutul Evului Mediu timpuriu dar sediu al puterii pontificale, a cărei importanţă creşte datorită Sfântului Petru, după ce fusese câtva timp sub influenţa culturii greceşti, răspândită mai întâi de papi de origine asiatică, revenea la exemplele renaşterii constantiniene şi ale artei triumfale care a înflorit odinioară în pacea bisericii. Între vicisitudinile disputei între Sacerdoţiu şi Imperiu şi exilul de la Avignon renaşte o mare tradiţie pontificală care se exprimă prin opere ce corespund într-o

anumită măsură spiritului artei imperiale din Apulia. Dar sentimentul roman se manifestă aici printr-o măreţie liniştită pe care geniul vehement al lui Nicola Pisano, ultimul mare sculptor de sarcofagii antice, nu o cunoaşte câtuşi de puţin. Aceste două feţe ale uneia şi aceleiaşi gândiri se completează între ele în istorie. Mozaicar şi pictor, Cavallini2, scos din uitare de o serie de cercetări fericite de la începutul acestui secol, a lăsat în vechile biserici din Trastevere o amplă serie de opere dominate de imaginea augustă a lui Cristos: acesta nu mai este călugărul ascetic din Siria nici Pantocratorul bizantin ci, după o expresie foarte exactă, un Jupiter creştin. Apostolii sunt nişte togaţi aşezaţi în scaunele lor cu o paşnică demnitate. Plinul volumelor şi stilul cutelor demonstrează că pictorul a văzut, dacă nu chiar a copiat, monumente ale sculpturii romane. Aici începe istoria acelei învieri a trecutului care nu este inspirată de visul unui poet încoronat ci de bogăţia morală, de tradiţia şi de exemplele Oraşului Etern.

Aceasta nu este însă toată pictura italiană anterioară lui Giotto. Sub aceste registre superioare există o artă care răspunde instinctelor populare pe care le traduce cu vioiciune. Religia poporului nu este religia demnitarilor şi a pontifilor. Ea are nevoie de o hrană mai puternică şi poate mai rudimentară. O rasă cu sufletul expansiv are nevoie de anecdote sentimentale, de drame şi miracole, îndrăgeşte povestea vieţii martirilor şi vrea să cunoască sfinţii cei mai eficaci şi moaştele tămăduitoare. Tocmai acest ton îl imprimă ea scripturilor. Un fapt a cărui importanţă nu o surprindem încă exact făcuse cunoscute în Italia o serie de imagini imprimate de o vehemenţă orientală şi de căldura unei controverse celebre. Cu patru secole mai devreme nişte călugări greci, izgoniţi de Iconoclaşti, se retrăseseră în sudul peninsulei purtând în sufletul lor şi poate şi în manuscrise şi icoane acea pasiune şi asprime al căror depozitar şi propagator fusese arta siriană, începând cu Evangheliarul de la Rabula. În orice caz există la San Clemente, într-un ciclu de picturi în contrast cu încântătoarea poveste a copilului salvat din ape, scene de o brutalitate teatrală însoţită de inscripţii şi invective în argou latin. Tonul acesta, dacă nu chiar şi stilul, se regăsesc la Roma, în alte fresce de biserici. El capătă mai multă gravitate, fără însă să-şi piardă caracteristicile, în sugestivele imagini pe care prima artă franciscană le aşază în panouri mici de o parte şi de alta a icoanelor sfântului.

Intervine aici o forţă spirituală a cărei acţiune a fost considerabilă şi profundă în tot Evul Mediu şi a cărei influenţă asupra artelor trebuie s-o măsurăm cât mai exact 3. Sfântul care o răspândeşte ni se pare foarte apropiat. Nu aparţine ţinuturilor aride ale ascetismului ci unui orizont de umanitate. Este un mistic, a primit ca un trăsnet revelaţia de la Alverno, este străpuns de raze de foc şi de sânge care ţâşnesc din cele cinci răni. Iubeşte viaţa şi nimic din ceea ce respiră nu-i este străin. Se înfrăţeşte cu orice, cu bestia, cu pământul, cu lumina şi chiar cu moartea. În felul acesta el este însăşi imaginea efuzivă şi pătimaşă a acestui mare secol. îi XIII-lea care nu respinge nimic. Dar universul, fixat de catedrale în ierarhiile pietrei, gândire a lui Dumnezeu pe care sculptorii francezi o concretizează în figuri, el îl simte ca un poet, simte tot ce este tandreţe în el, tot ce este suavitate eternă, şi nu-i dă alt contur decât pe acela al cântecelor sale de nomad, dedicate creaturilor şi fluide ca văzduhul. Dintre reformatori, el este cel mai apropiat de Evanghelie. Viaţa, cuvintele şi micile sale ode rustice au întreaga transparenţă a acesteia. Legea lui nu este decât imitarea Domnului, adică viaţa lui în viaţa noastră. Omul de pe oratoriul Sandami-an unde Dumnezeu i-a făcut un semn, şi de pe stânca Casentin unde Dumnezeu l-a hărăzit cu propriile sale răni, nu este un constructor de biserici, nu-şi desenează renunţarea şi iubirea în lumea formelor. Există sanctuare franciscane dar nu şi o arhitectură franciscană. Vocea lui răsună în ţinuturi mai profunde, el impune credinţei Evului Mediu, astfel înnoind-o, meditaţia Calvarului. Patimile Fiului şi Compasiunea Mamei, un creştinism dedicat durerii, acestea sunt principiile revoluţiei spirituale pe care le-au răspândit Meditaţiile lui PseudoBonaventura şi care au răsunat nu numai în structura iconografiei dar şi în spiritul acesteia. Printr-o ciudată contradicţie, geniul dramatic şi funebru al secolului al XV-lea, în Nord şi în Occident, îşi trage izvoarele din această Italie care avea să se dăruiască în întregime unei alte evanghelii, aceea a bucuriei de a şti, visului de fericire. Astfel, prin dragostea lui de viaţă şi prin felul în care respiră farmecul şi bunătatea lucrurilor naturale, Sfântul Francisc din Assisi este omul secolului al XIII-lea. Prin misticismul său, el anunţă şi pregăteşte nu Renaşterea, cum au crezut Renant şi Thode, ci sfârşitul Evului Mediu.

Cum au putut oare gândirea, exemplul şi predicile sale să influenţeze dezvoltarea formelor? Prin autoritatea unei mari vieţi, încă

prezentă și caldă parcă în amintire. Minunata lui istorie putea să dea naştere la o serie întreagă de in

Istorii, pe care de altfel progresele franciscanismului le cereau. Reprezentarea episoadelor îndrăgite de popor şi mai ales a celor mai frumoase miracole era necesară pentru a-i atrage pe credincioşi, ca şi portretele oferite spre venerare, în secolul al XIII-lea, în Italia, şi unele și celelalte sunt foarte numeroase. De la imaginea pictată la Subiaco pe peretele Sacro Speco până la efigia neîndemânatecă şi robustă a lui Margaritone d'Arezzo, de la panoul lui Berlin-ghieri la acela al lui Giunta Pisano, la prima vedere ne izbesc monotonia şi repetiţia, dar specificul vieţii apare, când sub unduirea bizantină, când sub accentul popular. Scenele care însoţesc aceste imagini sunt la început puţin numeroase, câteva miracole, Predica ţinută în faţa păsărilor, Stigmatele. Alegerea acestora din urmă ne arată încă de la început cele două feţe opuse ale geniului franciscan. Ele domină miracolele care impresionează cel mai sigur pioşenia populară în Italia secolului al XIII-lea: exorcismul și tămăduirea. Stigmatele dobândesc repede o importanţă specială şi o înaltă semnificaţie simbolică. S-ar spune că această culme a unei vieţi sfinte atrage spre ea episoadele răspândite pe pantele ei şi le absoarbe toată substanţa spirituală. Această mişcare a iconografiei profilează progresul unei gândiri.

Totuși bazilica din Assisi oferea pictorilor prilejul unei desfăşurări mai vaste. S-au succedat aici cei mai buni meşteri ai Italiei. Începuturile lui Giotto 4 se îmbină cu arta lui Giunta, Cimabue și Torriti dar geniul lui este mai puternic ca toate celelalte. Tradiţia culeasă de Vasari ne povesteşte copilăria lui de mic păstor toscan priceput să deseneze oi pe piatră și adus la Florenţa de Cimabue, fermecat de talentele sale. Este cea mai cunoscută dintre toate poveştile care se înfăşoară ca o delicată plantă imaginară în jurul tinereţii sale predestinate. Ea are o anumită semnificaţie şi ne ajută să înţelegem cum se îmbină seva ţărănească cu marea pictură aristocratică din Toscana, aducându-i un suflu proaspăt de tinereţe. Ciclul compoziţiilor din Biserica de Sus inaugurează în arta frescei o nouă ordine de măreţie. Şi în primul rând, Giotto are nevoie de întreaga viaţă a Sfântului Francisc. Geografia oficială alcătuită de Sfântul Bonaventura nu i-a fost de ajuns. Fără îndoială că a cunoscut eleganta și emoţionanta povestire a lui Tomaso da Celano şi tot ceea ce se păstra din tradiţiile încă vii în inimile unor prieteni mai vârstnici,

elementele Legendei celor Trei însoţitori. Trebuie însă să evităm a-l considera ca cel mai sensibil ilustrator al hagiografiei: el este un decorator de ziduri. Inspiraţia lui resimte necesităţile instinctului popular dar le înalţă tot mai sus. Poate că a cunoscut şi a evaluat şi el mişcarea care-l ducea pe Nicolă Pisano către marmorele antice, dar calitatea paşnică a reliefului său este mai apropiată de Cavallini. Problema de a picta un om pe zid altfel decât o floare ornamentală sau o viguroasă epură îi aparţine de acum încolo în întregime. El concepe spaţiul ca un mediu şi nu ca o stofă bine întinsă iar acest mediu nu este oarecare şi fără limite, Giotto nu îl „ilimitează". Este mediul unui mic atelier de sculptură sau o scenă de teatru fără adâncime, aproape spaţiul unui basorelief. Acolo se joacă drama cu un repertoriu restrâns de gesturi dar a căror violenţă concentrată este hotărâtoare. Vasta cercetare analitică a oamenilor din Quat-trocento va pătrunde toate secretele acestei maşini umane până la rafinamentele vieţii nervoase-Dar pe acest zid nu se simte deloc nevoia disciplinelor acestei şcoli de atleţi. Arta lui Giotto, care o precede şi o pregăteşte, este tot atât de departe de ea ca şi de arta benedic-tină şi de frescele „greceşti" din secolul al XII-lea. El aparţine măreţiei stilului monumental prin frumoasa distribuire a vidurilor ca şi prin autoritatea figurilor, şi este legat de arta statuară gotică prin unitatea modeleului, simplitatea cutelor şi nobila lor greutate.

tal lin

Astfel se înfăţişează ochilor noştri o mare viaţă de om, înţeleasă şi simţită în cele trei aspecte esenţiale ale sale: vocaţia Sfântului Francisc, misiunea sa, moartea sa, având drept epilog canonizarea şi, lucru absolut necesar, patru scene de miracole săvârşite lângă mormântul său. Proporţia nu mai este aceeaşi ca în scenele grupate de Berlinghieri în jurul portretului păstrat la biserica San Francesco din Pescia. Pictorii care au lucrat la braţul drept al transeptului Bisericii de Jos au restabilit-o cu scene de tămăduire şi intervenţie miraculoasă. Dar în partea de sus se află măreaţa povestire a unei existenţe cu tot ceea ce e puternic, curat, exemplar şi adevărat în ea. Iar tema morţii şi a înmormântării, tratată de cel mai vechi şi mai dotat discipol, se desfăşoară cu amploare, nu atât pentru a fi pe măsura dramei Calvarului, a cărei repercusiune mistică se plasează în realitate pe muntele Alverno, cât pentru a dovedi o dată mai mult marelui maestru atât de iubit, iubirea îndurerată care-l plânge pe prietenul pierdut. Mai

târziu, la Florenţa, în biserica Santa Croce, pe zidurile capelei Bardi, Giotto și-a rezumat gândirea franciscană cu o puritate severă și o rigoare înălţătoare despre care avem o emoţionantă mărturie în scena Morţii Sfântului Francisc, în curs de restaurare. Dar farmecul unei maturităţi tinere se îmbină cu forţa îndrăzneaţă a sentimentului în anumite scene din marele ciclu de la Assisi, ca Predica ţinută în faţa păsărilor, Slujba de Crăciun la Greccio sau Disperarea văduvei lui Celano.

Între acestea se plasează decorarea capelei Arena de la Padova. Am dori ca Giotto să-l fi întâlnit în acest oraș pe Dante: un text foarte discutat ne lasă să credem acest lucru. Dar armoniile psihologice pe care, mergând înapoi pe firul timpului, le putem descoperi între acești doi artiști prin intermediul operelor i oivspund oare în viaţa secolului unor afinităţi elective? Fiecare dintre ei aparţine propriului său univers şi-şi urmăreşte propriile vise. Acela.

Ipe care l-a desfăşurat Giotto pe zidurile capelei Scrovegni este o vastă meditaţie asupra Evangheliei şi a vieţii Fecioarei. Nicăieri, nici chiar în cele mai frumoase pagini din Assisi, nu s-a dovedit a fi un mai bun ordonator de compozi –, ţii figurate. Tot ce este graţios şi romanesc în Apocrife, acea notă intimă, domestică din povestea părinţilor Mariei şi a tinereţii sale, el le ridică la înălţimea propriei sale gândiri oarecum spre marele suflu mesianic. Ioachim în vizită la păstori, întâlnirea de la Poarta de Aur, Aşteptarea pretendenţilor au puterea misterioasă a vechii Biblii, Cartea tribulaţiilor, a aşteptării, a exilului şi a înaltului destin al omului. Sub registrul marilor compoziţii se află figurile Virtuţilor, pictate în camaieu. Reîntâlnim în felul acesta iconografia catedralelor şi mai ales, chiar în momentul în care sculptura gotică începe să se nuanţeze cu podoabe mai fragile, o artă solidă exprimând prin mase simple un amplu sentiment.

Urmaşii lui Giotto rămân oare credincioşi exemplului său? Cu alte cuvinte pictorii giotteşti continuă giottismul? 5 Vom vedea deosebirea de stil dacă, părăsind pentru o clipă pictura, comparăm structura Campanilei de la Florenţa şi decorul ei plastic, aşa cum a fixat-o în linii mari Giotto cu tabernacolul lui Orcagna de la Or San-Michele, operă încântătoare şi preţioasă a unui pictor-orfevru. Există deosebiri nu numai în ceea ce priveşte dimensiunile şi programul. Este adevărat că sentimentul formei mari rămâne pentru totdeauna o cucerire a frescei italiene. Picturile lui Andrea da Firenze

de la capela Spaniolilor, la Santa-Maria Novella, vasta ilustraţie murală a Oglinzii de Penitenţă de la Campo Santo din Pisa ne demonstrează că imaginea omului nu este nici redusă nici micşorată, că pune cu vigoare stăpânire pe zid; dar ordinea în care este plasată şi în care se mişcă este alta. Un fel de arabesc anecdotic, interpolat de episoade care au fiecare valoare în sine a luat locul acelor compoziţii puternic stabile, regizate cu severitate prin arta de a. distribui şi masa părţile, de a cumpăni plinurile şi golurile şi de a combina astfel totul, chiar şi într-o dramă, încât să se impună vederii şi inteligenţei măreţia echilibrului. În acelaşi timp neliniştea perspectivei începe să schimbe spaţiul frescei: ea se exercită mai întâi în compoziţii arhitecturale, analiza raportului între cele trei dimensiuni ale acestei arte făcând treptat periculoasa educaţie a vederii. Pictând la Assisi Renunţarea Sfântului Francisc la viaţa lumii Giotto îşi instala personajele într-un decor simplu, alcătuit din elemente portante uşoare; la capela Bardi, podiumul templului se înfăţişează privit prin unghi dar muchia care desparte grupurile serveşte drept axă ansamblului iar fuga pereţilor masivi face ca obsesia golului să nu apese asupra noastră. În Prezentarea Fecioarei la Templu, dimpotrivă, Taddeo Gaddi construieşte o epură neîndemânatecă şi complicată: este vorba de a construi spaţiul ca o clădire, şi, pe un zid plat şi compact, de a calcula iluzia unei profunzimi. Acestea nu sunt însă decât primele tentative ale unei căutări care în secolul următor, dirijată în mod sistematic, va înlocui spaţiul monumental cu spaţiul geometric. Peisajul tăiat în funcţie de bucăţile zidului, ale cărui asize severe servesc drept soclu frescelor lui Giotto, începe să sugereze anumite raporturi confuze între om şi univers. Această trăsătură este poate mai importantă la pictorii giotteşti din Nord, dar are altă explicaţie. În marile oraşe din ţinutul Veneto, Ia Padova şi mai ales la Verona, legate de Occident prin câmpia lombardă şi de centrul Europei prin trecătorile alpine, gândirea italiană, chiar în momentul celei mai puternice unităţi, are o calitate cu totul deosebită. Verona, roşie şi neagră, cu podul său roman şi podul crenelat, operă a familiei Scaliger, cu statuile funerare ale câtorva seniori care se intitulau câini şi dulăi, Padova, cu bazilica sa de cărămidă cu cupole dedi-i» i cată noului sfânt din Italia de Sus prezintă pu.

ţine caractere comune cu mediul toscan. Arta turnătorilor de bronz, moştenitori ai tradiţiilor tehnice ale atelierelor carolingiene

renane, a produs aici adevărate capodopere. Meşteri ca Jacopo d'Avanzo şi mai ales Altichiero se deosebesc de grupul giottesc propriu-zis: visul şi viziunea acestuia din urmă, care se înrudeşte în anumite privinţe cu Tommaso da Modena, nu interpretează omul ca un bloc izolat într-un spaţiu clar, limitat, bine definit ci, printr-o subtilă mişcare de compoziţie îl prelungesc într-un fel de lume de dincolo ornamentală ca şi cum Evul Mediu, apropiindu-se de sfârşitul său, ar reveni la spiritul artei romanice.

Această diversitate a mediilor, care se menţine sub reţeaua de schimburi şi nuanţează momentele vieţii stilurilor – Roma pontificală, Neapole sub Angevini, Verona sub Scaligeri şi, chiar în Toscana, două focare cu totul deosebite în secolul al XIV-lea, Florenţa şi Siena – este un caracter demn de remarcat al Italiei medievale. La prima vedere arta din Siena pare conservatoare deoarece păstrează până într-o epocă avansată din secolul al XV-lea privilegiul învechit al unor achiziţii pe care nu le mai înnoieşte şi linia unui stil care la vremea lui a fost o adevărată descoperire şi noutate. Acest stil izvorăşte din trunchiul puternic al lui Duceio6. Acele Maestă monumentale au în primul rând forţa severă şi demnitatea paşnică a marilor Madone florentine. Ele devin mai flexibile şi mai tandre în mici panouri ghioşate cu aur, încadrate de arcuituri şi fleuronate cu ornamente. Ochii lor prelungi şi melancolici, farmecul feminităţii, rafinata calitate a unei game care rămâne strălucitoare chiar şi în tonurile banale şi care uzează de contrastul între negruri, fondurile aurite şi culorile cele mai delicat înfloritoare, toate aceste caractere formale, precum şi optica şi acel rar sentiment al notei preţioase în materiile artei evocă un Orient mai îndepărtat decât Bizanţul. Dacă ne amintim de grădinile persane, de micuţele sălbăticiuni asiatice şi de acele covoare care în prima jumătate din Quattro-cento introduc în pictura toscană rafinamentul exoticului ne putem întreba dacă arta sieneză nu este punctul sensibil al acestor ciudate influenţe şi, în mod mai general, dacă nu se poate explica pe bună dreptate, chiar prin aceste influenţe, o calitate flexibilă şi profilată a desenului toscan. Continuitatea tradiţiei antice este un mit ca şi fabula unei Italii constant romane r etruscii păstrau formele asiatice într-un arhaism grec de import; bazilicile latine şi termele au adoptat procedee iraniene; în sfârşit bizantină Ravena şi arabă Sicilie înalţă pe orizontul Italiei profiluri care nu aparţin Occidentului. Călătoriile comerciale puneau în legătură marile pieţe mediteraneene

cu Asia. Chiar dacă Siena n-ar fi avut între zidurile sale o colonie chineză, orientalismul toscan ar trebui admis şi ar putea fi explicat. Nimic mai departe de giottism.

Şi, pe de altă parte, arta sieneză elabora în frescă o structură a spaţiului care nu este nici cea a panourilor cu fond de aur, lucrări de erfevri şi de pictori, nici cea a lui Giotto, şi nici aceea a perspectivei raţionale, aşa cum ne-o arată, în primele exemple, pictorii giotteşti din Florenţa. Alegoriile Bunei şi Relei Guvernări, executate de Ambrogio Lozenzetti pe zidurile Palatului public din Siena, desfăşoară un peisaj cartografic care redă cât mai mult din univers, personaje, construcţii decorative, mişcări ale solului sub un orizont plasat undeva sus. Această concepţie deosebită, în care verosimilitatea imaginilor dobândeşte o calitate feerică, ca şi cum lumea ar fi un spectacol privit de la înălţime şi de departe, va fi încă dominanta la peisagiştii din Nord în secolul al XVI-lea: ea va supravieţui progreselor perspectivei geometrice şi interpretării spaţiului ca o arhitectură, în sfârşit sentimentul profan pe care picturală murală din Franţa în secolul al XIV-lea II traduce mai ales în scene de vânătoare şi de război, se asociază la meşteri ca fraţii Loren-I Setti cu fericirea de a trăi. Pe locurile Cetăţii guvernate cu înţelepciune, tinere fete formează hore pline de bucurie. Frumuseţea femeii transpare sub vălurile uşoare. Ea nu este simplu ornament şi nici măcar simbolul episodic al prosperităţii publice. Ea prezidează cetatea cu o graţie triumfală. S-a putut vedea în ea un fel de rază a unei aurore care urmează nopţii şi dezordinii vremurilor... Aceasta ar însemna să neglijăm faptul că secolul al XIII-lea în catedralele franceze precede această odă a bucuriei. Dar este adevărat că gravul optimism creştin este de altă natură şi că lumina lui vine din altă parte.

Expansiunea artei sieneze a fost considerabilă7: ea s-a extins în tot Occidentul. A lăsat urme profunde în Italia, de la Neapole până la oraşele situate la poalele Alpilor. A trecut dincolo de munţi şi o regăsim în inima Boe-miei precum şi pe celălalt ţărm al Mediteranei, în Catalonia, unde, de la Ferrer Bassa până la Jaume Huguet, pictorii sunt pătrunşi de această manieră. „Fecioarele alăptând” catalane sunt o savuroasă transpunere a madonelor sieneze; în compoziţia panourilor de retablu acţionează procedee analoge cu cele din panourile sieneze: şi unele şi celelalte sunt legate de strămoşul lor comun, marea Pala a catedralei din Siena. Într-un mod mai rudimentar şi într-o armonie mai

sălbatică pictorii aragónezi sunt şi ei tributari aceluiaşi stil. Dar la Avignon, în jurul papilor, datorită prezenţei şi lucrărilor lui Simone di Martino8 şi nu pe calea unei influenţe indirecte, prosperă un mare atelier propriu-zis sienez. Picturile de la Notre-Dame-des-Doms sunt astăzi aproape şterse dar cele care decorează, în palatul papilor, camera garderobei lasă să apară în prospeţimea ei aproape intactă încântătoarea irealitate a unei minunate păduri. Omul vânează aici însoţit de câini frumoşi al căror elegant profil evocă şi anunţă arta lui Pisanello; el pescuieşte într-un eleşteu sau întinde curse păsărilor ascuns între crengile înverzite. Oare această poezie veselă şi misterioasă este darul făcut de Siena Occidentului? Franţa îşi are şi ea rolul ei, într-o mai mare măsură la frescele de la Sorgues, executate cu douăzeci de ani mai târziu (către 1360). Acordul spiritual care-i uneşte pe Dante şi Giotto se repetă între Petrarca şi sienezi. Ambrogio Lorenzetti ar fi putut ilustra Triumfurile în stilul Bunei Guvernări; tradiţia conform căreia Simone ar fi reprezentat-o pe Madonna Laura pe portalul de la Notre-Dame-des-Doms răspunde unor afinităţi profunde. Pe zidurile camerei garderobei se desfăşoară priveliştile fericirii.

NOTE. Pictura gotică în secolele al XIII-lea şi al XIV-lea. II.

1 Vasari ne informează acest lucru, specificând că este vorba de marea Madonă pictată pentru biserica Santa-Maria-Novella. Astăzi se consideră că îi aparţine lui Duceio. Vezi infra, p. 261, n. 1. Cu siguranţă că Vasari a confundat-o cu Madona de la Sfânta-Treime, astăzi la Galeria Uffizi, sau cu tabloul Maestă al lui Duceio, transportat la catedrala din Siena la 9 iunie 1311.

— Cenno di Pepe, numit Ci-mabue, s-a născut la Florenţa în jurul anului 1240; moartea lui este posterioară anului 1302; a stat la Roma în anul 1272; toţi cercetătorii sunt de acord în a-i atribui lui fresca din Assisi care o înfăţişează pe Fecioara Maria înconjurată de îngeri şi sfântul Francisc. Madona de la Uffizi ar fi fost executată la Florenţa în momentul când pictorul era încă sub influenţa lui Marcovaldo; Madona de la Luvru, de Un stil mai amplu, ar fi posterioară şederii la Roma şi s-ar plasa între 1275 şi 1290. Vezi Vasari, Vite, ed. Frey, München, 1911; Schubring, Zeitschrift für Cristliche Kunst, 1901, pp. 355 – 359; Van Marle, La peinture romane du moyen âge, Strasbourg, 1921; L. Hautecœur, La peinture IM Mus ce du Louvre, écoles kaliennes, XIW, XIV*, XV* liMes, Paris, nedatată, p.

16. * Acestor lucrări trebuie să îl K adauge A. Aubert, Cimabue Frage, Leipzig, 1907, şi \. Nicholson, Cimabue, Londra, 1932. Problema atribuirii Madonnei Rucellai, de la Muzeul Uffizi, este discutată în I. D'Ancona, Les Primiţifs italiens du XIe au XllU siècle, l'iiris, 1935; se consideră în prezent, aproape în unanimitate, că este opera lui Duceio, deoarece un document din

1285 relatează că confreria dei Laudesi de la Santa Maria Novella a comandat o Fecioară în Glorie meşterului din Siena. Este foarte probabil că Cimabue a lucrat mai întâi, în tinereţe, la mozaicurile baptisteriului din Florenţa, marele şantier de arhitectură toscan din jurul anului 1260; se poate ca el să fi lucrat mai ales ceea ce se referea la viaţa lui Iosif. La Assisi, frescele transeptului bisericii de sus sunt atribuite atelierului lui Cimabue.

2 Frescele lui Cavallini de la biserica Santa Cecilia în Trastevere au fost descoperite în 1900 de către F. Herma-nin. Interpretarea „florentină" a originilor picturii italiene, răspândită de către Vasari, a început să apară din momentul acela inexactă sau cel puţin foarte incompletă. Numele lui Cavallini figurează pentru prima oară într-un act de vânzare datând d: n 1272. S-a născut în jurul anului 1250. A luat parte (aportul lui fiind greu de determinat) la lucrările executate de meşterii romani la Santa Maria Maggiore, la Sancta Sanctorum, la San Pablo-fuora-i-muri (copii executate în 1635 pentru cardinalul Barberini): // Comentario, II, ed. J. von Schlosser, Berlin, 1912, I, p. 39, al lui Ghiberti îi atribuie succesiv scenele din Vechiul Testament pictate în această biserică din urmă. Călătoria la Assisi, într-o echipă de meşteri romani, ar data de asemenea din perioada tinereţii pictorului. Mozaicurile de la Santa Maria în Trastevere, ca şi picturile de la biserica Santa Cecilia, sunt autentificate de Comentarii. Vezi A. Busuioceanu, Pietro Cavallini e la pittura romană del Ducento e del Trecento, Ephemeris Dacoromâna, III, 1925. * în prezent, dacă este imposibil să i se atribuie lui Cavallini frescele descoperite în vechiul transept al bisericii Santa Maria Maggiore, este în schimb sigur că a luat parte la lucrările efectuate de meşterii romani la San Pietro, la Vatican şi la San Pablo-fuora-i-muri, precum şi la cele două biserici din Trastevere. Este mai puţin sigur că ar fi lucrat vreodată la Assisi. Cu privire la „reîntoarcerea la izvoarele" mediului roman, la sfârşitul secolului al XIII-lea, vezi W. Paeseler, Der R'uck-griff der romischer Spatdugentomalerei auf die cristliche Spatantike, Beitrage zur Kunst

des Mittelalters, 1950.

*3 Astăzi se tinde să se diminueze importanţa Franciscanismului în dezvoltarea artei italiene, care fusese atât de exagerată de către H. Thode (1885), văzându-se în el mai puţin o explicaţie a noii tendinţe naturaliste cât o reacţie a conştiinţei italiene la anumite curente de sensibilitate de provenienţă occidentală şi bizantină: vezi R. Jullian, Le Franciscanisme et Van italien, Phoebus, I, 1946. După o perioadă de orientare ascetică, în timpul căreia Ordinul a adoptat severul plan cistercian şi o iconografie pur orientală, la Assisi a precumpănit nevoia de a glorifica în mod strălucitor legenda franciscană. Versiunea solemnă dată de Giotto vieţii sfântului era specifică pentru această tendinţă. Interpretarea gotică, plăcută şi suavă, n-a apărut decât la o dată mult mai târzie, la meşterii din Siena, mai ales la rafinatul Sassetta, autorul retablului de la Borgo San Sepolero (1437 – 1444), din care se păstrează fragmente la Londra şi la Chantilly.

4 Giotto di Bondone s-a născut la Colle di Vespignăno în 1276, după afirmaţia lui Vasari, sau în 1266, dacă este adevărat că a murit la Florenţa în 1337 în vârstă de şaptezeci de ani. Ar fi fost chemat la Assisi de către Gio-vanni di Muro, general al Franciscanilor între 1296 şi 1304. În legătură cu viaţa sfântului Francisc şi cu discuţiile de atribuire, vezi L. Hautecœur, Les primitifs italiens, p. 72. Nu este sigur că Giotto şi-ar fi întrerupt şederea la Assisi pentru a veni la Roma în 1298, la invitaţia cardinalului J.icopo Gaetani degli Ştefăneschi, iar L. Venturj, L'Arte, 1919, p. 229, contestă atribuirea tradiţională a frescei de la palatul Latran, Bonifaciu al VIII-lea instituind jubileul, Care aminteşte totuşi mai curând de stilul lui decât de cel îi altor pictori contemporani… El a decorat capela Arena (Sânta Maria della Carită), construită de Enrico Scrovegni li Padova, în 1304 – 1305 conform lui Moschetti, după 1305 conform lui Van Marle. În 13C6, după Vasari, ar fi foit chemat la Avjgnon iar, după Benvenuto Cellini, ar fi Vânăt la Paris. Faptul este foarte puţin probabil. Cu prin Vlr* la influenţele sculpturii franceze la capela Arena, vezi Li Hautecœur, Les primitifs italiens, p. 82. Oare după (minarea picturilor de la capela Arena, Giotto s-a întors t Allisi pentru a decora cu compoziţii simbolice bolţile Mltricii de jos? Acestea sunt cu siguranţă opera unui pictor giOttisc, Giovanni da Milano sau Taddeo Gaddi. Frescele la biserica Santa Croce din Florenţa sunt posterioare anu-1317. În jurul anului 1320, Giotto

decora capela Mariei li il. ilena de la Assisi. Între 1330 și 1333, a fost chemat 11 Ne. ipole de către Robert de Anjou.

— Nimic nu contrazice categoric eventualitatea de a-l fi întâlnit la Padova pe Dante, așa cum ne informează Benvenuto da Imola. Din Judecata de Apoi pictată la Bargello și care însoțea scene din viața sfintei Magdalena se conservă, printre alte figuri de florentini „împăcați”, un portret al lui Dante și un portret al lui Brunetto Latini.

*5 Arta italiană din Trecento se dovedește mai independentă decât ne-am fi așteptat, conform exemplelor mărețe ale lui Giotto și Duceio. Simone Martini confirmă existența unei tendințe către o formă minoră, delicată, curteană a goticului, al cărei echivalent a fost găsit în întreaga cultură contemporană. Vezi G. Weise, Die Geistige Welt der Gotlk und ihre Bedeutung fur Italien, Halle, 1939. Către mijlocul secolului, o întoarcere deliberată spre tipurile hieratice, negiottești, devine din ce în ce mai evidentă, ceea ce se poate explica probabil prin brusca dispariție a marilor maeștri, mai ales frații Lorenzetti, care nu mai sunt menționați după 1348, și prin valul de penitență și confuzie care a urmat îngrozitoarelor ravagii ale ciumei negre: vezi M. Meiss, Painting în Florence and Siena after the Black Death, Princeton, 1951. Printre pictorii bolognezi din Trecento, ca de exemplu Vitale, găsim o violentă vână populară, un caracter rudimentar originar, subliniate recent de R. Longhi, La mostra del Trecento Bolognese, Paragone, mai, 1950. La Padova, Giusto de Menabuoi adaptează numeroase date giottești la formulele bizantine: S. Bettini, Giusto de Menabuoi e l’arte del Trecento, Padova, 1944.

6 Duceio di Buoninsegna, născut la Siena între 1255 și 1260, a murit, după o viață dezordonată, în 1319. O sân –, gură operă este sigură, Maesta, din catedrala din Siena (1310 – 1311). În legătură cu atribuirea Madonnei Rucellai și a consecințelor sale, vezi L. Hautecœur, Les primitifs italiens, p. 116* și P. d’Ancona, Les primitifs italiens du XI au XIII siècle, Paris, 1935. Această atribuire este astăzi aproape unanim admisă.

*7 Cu privire la răspândirea artei italiene înainte de marea expansiune a artei din Siena, vezi M. Meiss, Fresques italiennes cavallinesques et autres a Beziers, Gazette des Beaux-Arts, 1937, și O. Păcht, A Giottesque Episode în Englisb Mediaeval Art, Journal of the Warburg and Cour-tauld Institutes, VI, 1943, pp. 51 – 70.

8 Simone di Martino, născut la Siena în 1284, nu se numea

Memmi, aşa cum crede Vasari, ci e foarte posibil să fi luat numele maestrului şi socrului său, Meramo di FIK-puccio. Tabloul Maestk de la palatul public din Siena datează din 1315. Către 1320, Simone a lucrat pentru Robert de Anjou, a executat o istorie a sfântului Martin într-una din capelele de la Assisi (1322 – 1326, după Van Marle; 1333 – 1339, după Perete) şi a plecat la Avignon în 1339. După Giacomo di Nicola, L'Arte, 1906, p. 336, fresca sa de la Notre-Dame-des-Doms reprezintă un sfânt Georges (şi nu Laure), iar portretul donatorului îl înfăţişează pe cardinalul Ştefăneschi. Pictorul a murit la Avignon în 1344, III

Arta franceză din Nord ignora Italia în măsura în care Italia o ignora pe ea. În 1298 pictorul francez Étienne d'Auxerre fusese trimis la Roma de către Filip cel Frumos, în ajunul jubileului anului 1300, care a fost ultima pagină glorioasă a papalităţii dinainte de Avignon. Acesta nu este decât un fapt ale cărei consecinţe nu le putem aprecia. Dar în secolul următor miniaturile lui Jean Pucelle ne dezvăluie, între geniul parizian şi geniul sienez, un acord de cea mai fină şi mai sensibilă calitate, analog aceluia care uneşte, în acelaşi sentiment al graţiei formelor, arta sculptorilor francezi în fildeş şi pe aceea a lui Andrea Pisano. Şi totodată ele ne îngăduie să înţelegem cât de ameninţat este, datorită nuanţelor, flexiunilor şi farmecelor noului spirit, acest echilibru monu-ttitntal a cărui definiţie exactă ne-a fost dată de arhitectura şi sculptura secolului al XIII-lea fi de vitraliile care introduc în cercuri, priniţi pietre, figuri de o strălucitoare autoritate, în ifârşit de imaginea omului aşa cum a inlţilat-o Giotto pe ziduri, respectându-le însă niia cât şi verticalitatea şi propria lor demnitate plastică.

Ce rămâne în Franţa din marea tradiţie picturală păstrată pe atâtea ziduri până la sfârşitul secolului al XII-lea, şi chiar mai târziu, deoarece opere ca acea Căsătorie mistică a Sfintei Caterina de la biserica din Montmoril-lon aparţin în mod vădit secolului următor, pentru a nu mai vorbi de o serie de picturi pur romanice care în aceeaşi epocă decorează anumite biserici din Mayenne, Cher şi Nièvre? Nu există oare un antagonism între această artă severă şi spiritul unei epoci care se exprimă în arhitectură prin elegantele rigori ale stilului reionant, în sculptură prin farmec, execuţie rafinată şi supleţe? Oare forma pictată pe ziduri a putut păstra vreo trăsătură dintr-o atât de îndelungată obişnuinţă a măreţiei? Arta religioasă din cea de-a doua jumătate a secolului al XIII-lea şi în timpul secolului al XIV-lea nu mai

dispune după cum am văzut de amplele spaţii ale perioadei precedente. Străpungerile devoră zidul. Noi cadre apasă figurile: medalioane la bisericile din Petit-Quevilly şi Saint-Emilion, cvadrilobi la Sainte-Chapelle, unde sticla încrustată înserează în materia murală însăşi materia şi culoarea vitraliilor; în alte părţi (de exemplu la catedrala din Clermont) retabluri şi tripticuri executate în tempera pe pereţi şi închizând în limite exacte darul unor persoane particulare sau ofranda confreriilor. Dar ceea ce pierde biserica rămâne într-o oarecare măsură în arta profană şi, chiar în cadrul bisericii, la clădirile care oferă o desfăşurare murală lipsită de strălucirea multicoloră a vitraliilor. În arhitectura feudală, sălile înalte ale donjoanelor şi palatelor fortificate precum şi locuinţele senioriale din micile oraşe, rămân un câmp deschis, dacă nu chiar pentru marea pictură, cel puţin pentru marile decoraţii. Avem de-a face de fapt cu opera unor artizani obscuri, cu o iconografie săracă, redusă la câteva teme monotone şi convenţionale: vechea luptă între Centaur şi Sirenă, un turnir, doi cavaleri luptându-se într-o pădure.1 Compoziţii ca acelea de la castelul din Saint-Floret, în Auvergne, sau din casa de la Herisson, în Allier nu s-ar putea compara cu marile reverii de peisaj silvestru şi vânătoare fermecată care înconjură garderoba papilor de la Avignon. Totuşi, aceste scene decorative de cavalerie îşi au importanţa lor în istoria artei franceze ca şi în definirea unei societăţi. Ele ne îndreaptă spre acele „camere pictate”, a căror vogă a fost atât de mare sub primii Valois. Ansamblurile, fără îndoială considerabile, ca acela comandat de Mahaut d’Artois în 1330 la Conflans lui Evrard d’Orléans (pictor al Fecioarei din Langres), nu ne sunt cunoscute decât din descrierile sau din menţiunile făcute în socotelile financiare; picturile lui Evrard d’Orléans în castelele regelui; acelea comandate de Jean cel Bun lui Jean Costes în 1349 pentru Vau-dreuil: o Viaţă a lui Cezar. În sfârşit ştim că încă de la sfârşitul secolului al XIII-lea regina Maria de Brabant a avut un portret pictat pe zidurile castelului din Etampes, într-o scenă de vânătoare.

Acest fapt îşi are importanţa lui, deoarece ne ajută să înţelegem ce mai rămâne dintr-un stil mural, din marea formă, în portretul lui Jean cel Bun de la Luvru, a cărui soliditate, amploare şi greutate sunt foarte evidente. Este vorba despre un profil, desigur foarte asemănător deoarece înfăţişează o fiinţă umană de o vârstă, aspect şi tip bine definite, care n-au nimic comun cu convenţiile unei serii. Acest

simpatic Valois, cavaleresc şi debil totodată, este Ljal datorită stilului pictorului său, Girard d'Orléans. Panoul ghipsat care-i poartă imaginea are aproape valoarea unui suport monumental. Ca şi în piatra mormintelor, studiul naturii respectă aici o scară şi o nobleţe care fac parte din vechiul fond al artei franceze. Pictura dinaintea lui Van Eyck, în ajunul unei transformări hotărâtoare, păstrează încă accentul acestei arte, până şi în materia din care e făcută. Episodul din viaţa şi întului Denis dei Bellechose, de la Luvru, operă subtilă şi aţă desigur, dar care rămâne murală prin armonia ei catifelată, prin stabilitatea formelor puternic scrise, fără o atmosferă anume căutată sau un exod spre depărtări, nu este pur şi simplu o miniatură mărită. Ar fi oare posibil, fără această continuitate, să înţelegem, în secolul al XV-lea, caracterul monumental al anumitor pagini din Fouchet?

Iată un prim aspect. Dar mai există şi altul, complet deosebit. Pictura comportă tehnici multiple, care o unesc cu viaţa, cu nevoile rafinate şi cu luxul ei. Vine epoca unei mode extraordinare care va distruge Evul Mediu înlocuind imensitatea bisericilor, armonia lor savantă şi bine precizată printr-o compoziţie lineară respectată de lumina abstractă a picturii în gri-saille cu imaginea preţioasă, minunat colorată, adevărat microcosm la îndemâna oricui. Există o serie de mici picturi franceze analoge, în privinţa formatului şi a utilizării, acelor tablouri de fildeş îndrăgite de particulari pioşi – Fecioara Cardon, Fecioara din colecţia Carrand la Bargello, dipticul din fosta colecţie Pem-broke de la National Gallery din Londra şi, la Muzeul Worcester, Fecioara cu Pierre de Lu-dembourg, pictată într-o gamă de albastru şi roşu care pare să fi fost specifică atelierelor pariziene. Muzeul din Boston posedă o mică Fecioară din Avignon, mai mult franceză decât sieneză, şi mai există multe altele care ar trebui grupate, comparate şi clasate. Dacă Fecioara din Worcester, în dimensiunile ei mici, păstrează încă o trăsătură a vechii demnităţi monumentale, majoritatea lor se caracterizează prin nota de rafinament şi un fel de gentileţe, în sensul vechi al cuvântului.2 Stilul lor este în acord cu stilul manuscriselor din primele trei sferturi ale secolului al XIV-lea.

Marea pictură romanică imprimase măreţia zidurilor chiar şi în figurile pictate care decorau cărţile. Arta miniaturilor a fost practicată începând cu secolul al XIII-lea în ateliere laice, ca şi orfèvreria smălţuită şi, dacă faptul acesta a influenţat evoluţia stilului, aceasta s-a întâmplat în sensul opus evoluţiei smalţului pe fond scobit, care se

fixează pe formule, exemplu al eficacităţii foarte variabile a datelor sociologice în istoria formelor. Pe de altă parte, miniatura franceză primise la rândul ei o serie de influenţe. Puternica armătură a stilului preromanic şi romanic cedase mai întâi în Anglia pentru a da naştere unui tip uman, zvelt, afectat, cu membre subţiri şi suple. Parisul n-a ignorat experienţele efectuate la Winchester dar, renunţând la violenţă şi la caracterul straniu, a lucrat pe o machetă analogă. Schemele lui Villard de Honnecourt, date de două triunghiuri care se ating în vârf – îngustarea taliei –, cu umerii definiţi de baza triunghiului superior, aparţin aceleiaşi familii. Aceste fiinţe de o structură filiformă sunt prescurtarea antropometrică a figurinelor care populează lumea artei reionante. Avem de-a face cu o umanitate mai nervoasă, mai activă şi mai fragilă decât odinioară. Ea are multă graţie în evangheliarul de la Sainte-Chapelle, în Psaltirea Sfântului Ludovic de la Biblioteca Naţională (către 1256) şi în manuscrise profane ca Poemul lui Guilelclin de Soignes, executat către 1285 pentru Maria de Brabant. În Breviarul de la Chilons-sur-Marne (Biblioteca Arsenalului), pictat înainte de canonizarea Sfântului Ludovic în 1297, Cristos în Glorie, având proporţii paradoxale, tot atât de înalt, deşi stă jos, cât o figură prelungă de alături, în picioare, este exemplul cel mai tipic pentru această morfologic

Arta din epoca Sfântului Ludovic păstrează în cadre solide şi lejere aceste figuri flexibile. Cartea rămâne încă o construcţie arhitecturală nu numai prin aranjamentul plin de nobleţe al marginilor, asemeni unor lintouri şi stâlpi din piatră albă, prin regularitatea de asize a KJriiturii, prin delicata reţea de litere ornamentale de la începutul capitolelor umplute cu cu III lori strălucitoare ca plumburile unui vitraliu pe un fond auriu, dar miniatura însăşi este compoziţia unui arhitect (ca şi raclele de orfe-vrerie, ca şi mobilele) prin colonetele şi arcaturile care o încadrează; ea aparţine stilului monumental gotic prin fondurile sale semănate cu floricele, nedistruse de perspectivă şi chiar prin gama sa coloristică în care domină, ca şi la vitralii, nuanţele de albastru şi roşu. Ea este pur şi simplu un vitraliu, cu compoziţia alcătuită din medalioane şi semimedalioane, ca de exemplu acel Arbore al lui Ieseu din Psaltirea Sfântului Ludovic şi a Blancăi de Castilia (Biblioteca Arsenalului). Uneori cadrele sunt însă de altă natură, reînviind în plin secol al XIII-lea combinaţii foarte vechi; se întâmplă ca la unghiurile

bordurii vechiul ornament alcătuit din vrejuri cu figuri animale să-şi înlănţuie imaginile sale stranii ca şi cum Evul Mediu, prin aceste uşoare rămăşiţe, ar fi rămas încă legat de formele din care a izvorât.

Mult timp arta meşterului Honore, pe care-l aflăm stabilit la Paris în 1288, în cartierul miniaturiştilor, pe strada Boutebrie, şi care în 1296 a decorat o psaltire pentru Filip cel Frumos, a ilustrat această manieră tipic pariziană şi regală, din care s-au păstrat câteva caracteristici permanente în şcoala din Paris. Jacques Maciot şi Jean Pucelle nu o părăsesc dintr-odată. Manuscrise executate în primii ani ai secolului al XIV-lea, ca La Câte de Dieu din 1317 sunt încă executate în această tradiţie. Dar în Biblia lui Robert de Billying (1327) şi mai ales în Breviarul de la Belleville (înainte de 1343) descoperim un spirit nou. Figurile lui Jean Pucelle, mai prietenoase şi mai tandre, au caracteristicile unei armonii mai suple. El plasează pe margini ornamente florale minuţios lucrate, care, asemeni bordurii unei grădini, ar putea fi totodată şi capodopera unui cizelator, înalţă pe axele orizontale care le susţin, ca firma unui fierar, figurine capricioase care dovedesc nu numai cunoaşterea artei sieneze ci şi pe aceea a artei engleze cu grotescele sale.

Ele ies în evidenţă, alături de un copăcel sau de un oratoriu, pe fondul de pergament. Această invazie a marginilor, acest stil de vinietă te duc cu gândul la ilustraţia romantică.

Oare este această notă unanimă? Fiecare atelier, sub conducerea unui meşter, îşi are propria sa tradiţie şi propriul său accent. Sub domnia lui Carol al V-lea, în momentul în care la îndemnul sau cel puţin cu sprijinul marilor amatori regali, ca ducele de Berry, artişti veniţi din Franţa de Nord, din Flandra şi din ţinutul Hainaut procedează nu la un import masiv ci la o serie de căutări progresive cu privire la spaţiu, formă şi culoare, unul dintre ei, André Beauneveau, în Psaltirea ducelui de Berry păstrează în reprezentarea profeţilor şi apostolilor canonul secolului, dar în linii simple, tonuri calme şi o adevărată armonie statuară. Un fel de răgaz, înaintea marii perioade experimentale, ne oferă câteva opere în care economia tonurilor duce la încântătoarea severitate a camaieului. Deja micuţele Heures de Notredame executate de Jean Pucelle erau „înluminate în alb şi negru". Fără a stabili o concordanţă riguroasă între fapte atât de diferite este poate util să reamintim că marea artă în alb şi negru, gravura, a fost inventată în Franţa către 1370.3 Atenuarea culorii este foarte sensibilă

în anumite manuscrise. În cadrele lor dreptunghiulare, înconjurate de o bandă subţire galbenă sau gri, ilustraţiile lui Guillaume de Machaut, de la Morgan Library, folosesc un trandafiriu discret şi un verde pal pentru a colora figuri visătoare în cadrul unor peisaje bia schiţate. Această optică rafinată îşi găseşte CM mai înaltă expresie în desenele pe stofă, mitra din brocart cu fire de aur şi argint de la Cluny şi mai ales perdeaua de altar numită Perdeaua de Altar de la Narbonne care se gătete la Luvru (1374). O trăsătură de peniţă MOdelată în nuanţe fine de cenuşiu este de IIjuns pentru a desena o formă savantă. Sub o uliitectură de arcuituri, printre scenele Patimilor, Carol al V-lea şi soţia lui stau îngenuncheaţi de-o parte şi de alta a lui Cristos răstignit. Cu mijloace sobre şi pure, Perdeaua de la Narbonne rezumă această ultimă stare a unei mari gândiri clasice.

Dar Evul Mediu înclină spre alte căutări. Poate că oraşele din Nord le favorizau printr-o mai mare libertate a corporaţiilor, ele însă acţionează pe vechiul fond al artei pariziene, căreia ducele de Berry îi rămânea credincios cu tot eclectismul unui gust ieşit din comun. În Les Grandes Heures şi Les Tres Belles Heures du duc de Berry, executate pentru acest prinţ, Jacquemart de Hes din nu este decât un foarte abil continuator al lui Jean Pucelle. Dar în Biblia lui Jean de Vaudetar, Jean de Bandol numit şi Jean de Bruges a pictat, pentru a comemora prezentarea în faţa regelui (1372), un adevărat tablou, în sensul modern al cuvântului. În Les Heures de Boudeaut, Jacques Coene de Bruges înserează imaginea universului şi poezia elementelor, pământul, soclu al omului, aerul care-l învăluie, apa care apare între planuri pentru a sugera atât depărtarea cât şi adâncimea, un adevărat decor misterios şi nou, distribuit în jurul numeroaselor figuri şi al unor episoade însufleţite. În sfârşit în Les Tres Riches Heures du duc de Berry (înainte de 1416) fraţii de Limbourg construiesc un univers complet în care visul vieţii se îmbină strâns cu viaţa însăşi, alcătuit din castele studiate cu acuitatea unui orfevru care cizelează o raclă, cu acea obsesie a particularităţii şi acea ameţeală a reducerii dimensiunilor care ascute muchiile şi decupează contururile, din peisaje romaneşti ale vânătorilor şi plimbărilor în pădure, din peisajele ţărăneşti ale marilor lucrări ale pământului sau din peisajele vizionare ale beatitudinilor şi spaimelor, presărate cu stânci înclinate şi sfâşiate de abisuri. Imaginea exemplară a omului gol, în picioare în ovalul zodiacului, 4

Inaugurează această carte a minunilor precum şi o nouă ordine în epocă.

Într-adevăr, ele sunt mărturiile şi experienţele unei revoluţii profunde aflate încă în germene în structura bisericilor, ale cărei legi esenţiale încă nu au slăbit şi al cărui caracter funcţional este încă respectat în secolul al XIV-lea. Secolul următor, în care Evul Mediu se destramă, va asista la dezvoltarea acestei revoluţii, atunci când primatul arhitecturii va fi cedat locul primatului picturii, când ordinea monumentală va fi distrusă de arta pitorească şi când romanul vieţii contemporane şi romanul antichităţii pierdute vor fi invadat domeniul în care timp de două secole a domnit geniul clasic al marilor constructori.

NOTE. Pictura gotică în secolele al XIII-lea şi al XIV-lea. III.

„Cu privire la gama excepţional de extinsă de subiecte comandate în Anglia de către Henry al III-lea, vezi T. Borenius, The Cycle of Images in the Palaces and Castles oţ Henry III, Journal of the Warburg and Courtauld Inititutes, VI, 1943, pp. 40 – 50.

*2 Istoria picturii franceze în secolul al XIV-lea este tratată în C. Sterling, La peinture française: Ies primitifs, Paris, 1938 şi în lucrarea aceluiaşi autor, publicată sub pseudonimul lui din timpul războiului C. Jacques, Les pein-tres du moyen âge, Paris, 1942; G. Ring, A Century of French Painting 1400 – 1500, Londra, 1949, tratează sfârşitul secolului al XIV-lea, aproximativ cu începere de la 1390.

Vezi H. Bouchot, Le bois Protat, Gazette des Beaux-Artăi 1902, şi A. Blum, Un nouvel ancêtre de la gravure IHR bois, Gazette des Beaux-Arts, 1923.

— Lemnul Protat – dupX numele tipografului care l-a descoperit – este o scândttrl de nuc destinată imprimării pe stofă şi având pe el, gravat, un fragment din Calvar. După stilul inscripţiei, în Unciale, de pe filacter, poate fi datat în jurul anului 1370. ţi-l'urtart* crucii, din Colecţia Edmond de Rothschild, este o probă pe hârtie. Este deci propriu-zis o stampă, cea mai veche cunoscută. Aproape contemporană cu lemnul Protat, după cum o dovedesc particularităţile de costume şi de armura, originea ei este burgundă. Un inventar din 1377 menţionează două cărţi pe hârtie conţinând legende ale sfinţilor şi explicarea Evangheliei (Cambrai). – în ceea ce priveşte primele dezvoltări ale gravurii, vezi W.L. Schreiber, Handbuch der Holz-und Metauschnitte des XV. Jahrhunderts, ed. a II-a, 8 volume, Leipzig, 1926

– 1930; P.A. Lemoisne, Les xylograpbies du XIV et du XVe sie-ele au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale, 2 volume, Paris, 1927 – 193C; A. Blum, Las origines de la gravare en France, Paris şi Bruxelles, 1927, şi Les origines du livre a gravures en France, Paris, şi Bruxelles, 1928; L. Rosenthal, Les origines de la gravare, Annales de I'Université de Lyon, 1930.

*4 Pentru interpretarea acestei celebre miniaturi, vezi excelentul articol al lui H. Bober, The Zodiacal Miniature of the Tres Riches Heures of the Duke of Berry; its sources and meaning, Journal of the Warburg and Cour-tauld Institutes, XI, 1948, pp. 1 – 34.

Cartea a treia

SFÂRŞITUL EVULUI MEDIU

r, 1

1

I. IREALISMUL. BAROCUL GOTIC

I

Sfârşitul unei epoci nu înseamnă încetarea bruscă a mişcărilor care o caracterizează. Există poate un fel de fiziologie istorică, analogă fiziologiei umane şi care, ca şi aceasta din urmă, prezintă fenomene de declin. Găsim dovezi chiar şi limitându-ne la viaţa spiritului şi la operele de artă. Dar acestea sunt însoţite, în secolul al XV-lea, de o serie de evenimente al căror interes a fost pus în lumină cu mai multă sau mai puţină exactitate şi care, dincolo de orânduirea politică, socială, economică şi tehnică, au o importanţă considerabilă în istoria omului. S-a stabilit ca termen limită al Evului Mediu cucerirea Constantinopolului de către turci în 1453, de la această dată începând aşa-numita epocă modernă. Diferitele motive cu care se argumentează acest lucru – exodul savanţilor greci, răspândirea culturii antice – sunt foarte puţin convingătoare dar faptul îşi păstrează valoarea lui ca indice şi ca reper şi ne atrage atenţia asupra unor mişcări mai generale. Sfârşitul Evului Mediu este semnalat, într-adevăr, dacă nu prin migraţii în masă, ca începuturile sale, măcar prin ultimele valuri ale acestor mari deplasări. Marea invazie selgiucidă înainta de mult timp în interiorul imperiului grecesc. Distrugerea acestuia pune capăt la ceea ce mai

70!

IUI

rezista din orânduirea politică stabilită de Roma în bazinul

oriental al Mediteranei. Cu patruzeci de ani mai târziu, Fernando cucereşte Granada iar maurii din Spania sunt împinşi în Africa. Acesta nu constituie însă un fenomen de compensaţie. Pentru a-i înţelege sensul trebuie să-l comparăm cu invadarea Egiptului de către Selim I (1517) care goneşte de aici dinastia mamelucilor circasieni: este sfârşitul culturii propriu-zis arabe, care va fi înlocuită cu cultura otomană. Astfel, cea de-a doua jumătate a secolului al XV-lea şi primii ani ai celui de al XVI-lea asistă la dispariţia sau trecerea pe al doilea plan a trei mari civilizaţii care brăzdează Evul Mediu european: civilizaţia bizantină, din care nu se mai păstrează decât aspecte provinciale în ţările dintre Dunăre şi Balcani, Civilizaţia arabă propriu-zisă, limitată la Maroc şi la Africa de Nord, şi, în sfârşit, civilizaţia gotică.

Circumstanţele istorice care însoţesc şi explică declinul civilizaţiei gotice sunt de diferite feluri. Ele sunt vădite şi hotărâtoare în Franţa. Gândirea gotică, în expresia ei cea mai completă, este o gândire franceză extinsă în întreg Occidentul. Ţara este sfârşită de războiul cu englezii. Acest război a uzat o clasă a cărei veche tehnică militară va fi distrusă de invenţiile care fac precare curtinele şi armurile. Burghezia, colaboratoare constantă a regelui capeţian, tinde nu să ia primul loc, ci să dobândească un rol activ. Marile acţiuni nu mai beneficiază de resursele colective şi mai ales de Coeziunea socială din secolul al XIII-lea. În acelaşi timp, monarhia este ameninţată de brusca expansiune a Casei de Burgundia, moştenitoarea Flandrei, şi mai târziu de înfricoşătoarele himere ale „marelui-duce de Occident". Focarele se deplasează, oricum sunt cel puţin două la acelaşi timp, pe de o parte Parisul, pe de îţi parte Dijon, Bruges şi Gând. Experienţele Ifilioitoare au loc în oraşele ducale şi în Italia, us Sluter, Van Eyck, pictorii veronezi şi chiar cei florentini din prima jumătate a secolului al XV-lea aparţin încă Evului Mediu prin cadrele existenţei, prin tonul vieţii morale şi printr-o anumită ordine a gândirii lor dar construiesc omul şi spaţiul pe baza unor date cu totul diferite. În Italia, romantismul antichităţii pierdute coincide cu formele romantice ale gândirii gotice. Dar în timp ce pentru aceasta ele sunt faza supremă a evoluţiei, pentru Italia ele preced reîntoarcerea la ceea ce ea consideră vârsta de aur şi misiunea ei istorică.

La sfârşitul secolului al XIV-lea şi începutul celui de al XV-lea un fel de irealism spiritual a cedat în Occident locul unui sentiment stabil

şi puternic al vieţii care caracterizează epoca precedentă. Civilizaţiile încep prin epopee şi teologie şi sfârşesc prin roman. Teologia însăşi devine romanescă. Specificul romanului, dacă-l considerăm nu ca un „gen” ci ca expresie a unui instinct, trădează nu atât nevoia de a reprezenta existenţa cât de a o reconstrui şi colora, de a introduce în existenţă ceea ce aceasta pare să refuze şi anume minunile imaginare; acest specific se aplică chiar la viaţa reală, care poate fi tratată ca o operă de artă, ca o feerie, de exemplu în serbările pe care şi le oferă o elită rafinată, în costumele care niciodată n-au fost atât de ciudate, atât de deliberat stranii ca sub domnia în Franţa a lui Carol al VI-lea. Mai curios este că acest specific se insinuează chiar în formele cele mai elevate ale sentimentului religios. În timp ce scolastica decade ca putere speculativă, se usucă şi, cel puţin sub aspectele sale vulgare, face apel la automatism, credinţa, atunci când nu e invadată de practici meschine de devoţiune, dobândeşte calitatea sensibilă şi efuzivă în opere ca Imitaţia, cel mai delicat, mai profund şi mai eficace roman al vieţii creştine. Misticii, ca Sfânta Brigitte din Suedia şi Henric Suso, pot fi consideraţi ca nişte extraordinari romancieri ai propriei lor vieţi, nu prin complicaţia aventurilor ci prin visul şi viziunea celei mai înalte şi mai strălucitoare comuniuni, comuniunea ca Dumnezeu. Obsesia morţii, care apasă atât de greu sfârşitul Evului Mediu, 1 îşi creează şi ea romanul ei, cu acel Dict al celor trei morţi şi al celor trei vii, şi baletul ei funebru, Dansurile Macabre. Şi ce altceva este vrăjitoria decât romanul diavolului? În ceea ce priveşte astrologia, ea este atât ştiinţă a determinărilor pozitive cât şi romanul destinului. Mult timp Evul Mediu a rămas credincios imaginii şi concepţiei elenistice a cerului. Arabii sunt cei care au făcut cunoscută vechea tehnică mesopotamiană a ghicitului în aştri şi practica de a trasa printre semnele cereşti misterioasa reţea înstelată. Figura constelaţiilor începe să se schimbe. Zeii care le locuiesc şi le dau un nume, cu toate trăsăturile şi atributele mitologiei clasice, dobândesc o iconografie mai veche pentru a se preciza corespondenţele care îi unesc cu diferitele familii umane şi diferitele părţi ale corpului. Astrologia nu este o formă figurată a astronomiei. Ea plasează omul în centrul unei compoziţii de forţe îndepărtate. îl prelungeşte într-un fel de lume de dincolo a certitudinilor ascunse. Romanul predestinat al existenţei individuale se desfăşoară în perspectiva imensităţii.2

Irealismul cavaleresc nu este mai puţin demn de remarcat. În

momentul în care ordinul cavalerilor dispare, se încearcă reînnoirea lui prin ficţiuni. Acesta este fără îndoială sensul modei prelucrărilor şi continuărilor vechilor Chansons de gestes, a romanelor în proză ale Mesei ro-l. unde şi, chiar în cadrul vieţii istorice, mai mult încă decât în talentul povestitorilor, tonul de roman cu care sunt imprimate acele ciudate instituţii, ordinele de cavalerie create în secolul al XIV-lea. Oare există şi o gândire politică în ordinul Lânii de aur, întemeiat de ducii de Burgundia, sau în cel al Stelei, întemeiat de Jean cel Bun? În orice caz nu găsim aici nimic asemănător geniului viguros care-i însufleţea pe călugării militari din Ţara Sfântă ci mai degrabă o strălucitoare reverie, inactuală şi fără eficacitate directă în viaţa secolului. Decorul palatelor se îmbogăţeşte, în jurul acestor visători, cu numeroase figuri preferate ale viselor lor, cu scene de război, cu imagini de bărbaţi viteji şi de femei viteze, pictate în castelul din Mantua, în Piemont, sculptate pe turnul Maubergeon din Poitiers, reprezentate în tapiserii (după cum menţionează Cartea meseriilor în 1303), precum şi poveşti despre Troia, Medeea şi Jason.3 Pe această cale ocolită se introduce antichitatea în imaginaţia Evului Mediu din Occident şi în felul acesta trebuie interpretată comanda unei Vieţi a lui Cezar făcută de Jean cel Bun pictorului său Girard d'Orléans pentru castelul din Vaudreuil. Pentru regele Franţei ca şi pentru tiranii de la micile curţi feudale din Italia, Grecia şi Roma sunt în primul rând „oglinzi" de cavalerie şi eroism. Dar pe pământul italian aceste evocări aveau caracterul unei nostalgii. În Franţa ele nu făceau altceva decât să adauge nume mari şi poveşti frumoase în urzeala eroilor de roman. Acestor reverii romaneşti trebuie să le adăugăm o anumită nuanţă de exotism4 şi, într-un mod mai general dar într-un sens bine definit, curiozitatea. Nu ardoarea de a cunoaşte ci gustul pentru ceea ce este rar şi ciudat, gustul pentru „curiozităţi", acelaşi cuvânt pus la plural desemnând o întreagă familie de obiecte, fărâmituri preţioase ale unor civilizaţii îndepărtate. Marile comenzi şi marile impulsuri date de amatorii regali nu le definesc în întregime. Măreţi în fapte, măreţi prin construcţii, fiecare dintre aceştia este un fel de zgârcit din basme, stăpânit de aviditatea de a poseda ceva unic. Vom vedea ce devine la Van Eyck această poetică a obiectului. Jean de France, duce de Berry, al treilea fiu al lui Jean cel Bun, frate cu Carol al V-lea şi Filip cel îndrăzneţ, n-a încetat toată viaţa (1340 – 1416) să fie sensibil la romanul lucrului foarte rar şi foarte frumos. În palatele sale de la

Bourges şi Poitiers, la

Hotel de Nesle din Paris, din faţa Palatului Luvru al fratelui său regele, în castelele sale de la Etampes şi Mehun-sur-Yèvre, el a comandat lucrări vaste şi a adunat tezaure de curiozităţi, alcătuite din medalii antice, camee, fildeşuri, mobile de marchetărie, bijuterii sau cărţi. Inventarele sale completează într-o perspectivă de legendă – dar autentică – ceea, ce ştim în legătură cu gustul său din comenzile făcute lui Beauneveu şi fraţilor Limbourg. Ca mulţi dintre contemporanii săi el îmbină: viaţa cu fantezia prin acea dragoste cavalereasa A pentru Dame Oursine, la care fac în mod misterios aluzie urşii cei mici din emblemele armelor sale, prin decorul existenţei sale, prin felul în care visa la minunile cu care se înconjoară şi printr-un fel de arier-plan de antichitate, italian şi oriental. Orient bizantin, Orient arab, devenit pentru moment la modă datorită călătoriilor în Franţa ale împăraţilor Andronic şi Manuel şi cruciadei de la Nicopole, roman şi dezastru în acelaşi timp, de unde contele de Nevers îi aducea unchiului său, ducele de Berry, stofe preţioase. Amintirea lui o găsim în costumele orientale din Les Tres Riches Heures ca şi în două din primele miniaturi din Antiquités judaiques, datorate unui meşter din acelaşi atelier şi în care apar, alături de sarazini în haine de gală, animale exotice din menajeria ducală.

Este adevărat că în felul acesta nu ne apropiem decât de spiritul unei singure clase şi că burghezia îi răspunde prin satiră cu acel Renart le Contrefait sau, dacă vreţi, cu romanul romanului. Oare trebuie să vedem în acest antagonism social începutul unei antinomii spirituale care în domeniul artei ar opune vigoarea „realismului”, spiritul de observaţie, studiul naturii şi poetica şcolii bunului simţ, acelui „irealism” romanesc şi romantic? Dar burghezia, ca şi cavaleria şi ca şi poporul, participă ţii ea la această bogată viaţă imaginativă care I? dă tonul secolului şi, chiar dacă e mai puţin

Influenţată de ea, dat fiind că îi este mai puţin necesară, în privinţa credinţei i se abandonează cu totul. Felul în care îl concepe şi îl simte ea pe Dumnezeu, misterele religiei creştine, sfintele taine, liturghia şi în sfârşit icoanele n-ar putea fi decât acela al epocii. În plus (şi poate că acesta este unul din punctele esenţiale) opoziţia între irealism şi realism este mai mult aparentă decât fundamentată şi am risca să dăm prea multă importanţă unui contrast artificial dacă am încerca să explicăm în felul acesta arta de la sfârşitul Evului Mediu.

Orice îrealism are nevoie de figuri viguroase şi „care să semene” pentru a se iluziona pe sine însuşi şi a da vieţii imaginate culoarea realului. Orice romantism se mândreşte cu atingerea autenticităţii. Dar autenticul este încărcat cu valori expresive şi accesorii pitoreşti. În mod firesc, devine teatral, combinând totul ca o dramaturgie. Cu siguranţă că astfel se explică, prin reguli mai generale, influenţa misterelor asupra artei religioase. Se poate crede că teatrul şi iconografia (în ciuda unor împrumuturi şi schimburi) se supun simultan aceloraşi exigenţe ale sensibilităţii ca iconografia picturii în Franţa din prima jumătate a secolului al XIX-lea şi punerea în scenă a melodramelor. Puterea iluzorie a unei false obiectivităţi se exercită printr-o serie de artificii care nu imită natura decât pentru a o depăşi. Această optică teatrală nu are nevoie pentru a se exercita de teatru. Ea se manifestă în declinul artei monumentale. Arhitectura care o domină şi-i impune regulile se destramă. Această distrugere nu este numai un aspect esenţial în istoria sfârşitului Evului Mediu ci poate şi unul dintre factorii ei. O bazilică romanică, o catedrală din secolul al XIII-lea nu sunt numai simple siluete pe orizontul istoric: ele sunt şi nişte medii active. Aşa au fost concepute de cei care le-au construit. Chiar dacă n-o considerăm ca un simptom, dereglarea arhitecturii explică sfârşitul unei civilizaţii.

201

NOTE. Irealismul. Barocul gotic. I.

* începuturile acestui curent de sensibilitate au fost recent analizate de M. Meiss, Painting în Florence and Sienct after the Black Death, Princeton, 1951. Vezi de asemenea două articole ale lui E.C. Williams, The Dance of Death în Painting and Sculpture in the Middle Ages, Journal of the British Archaelogical Association, seria a III-a, I, 1937, p. 229 şi urm., şi Mural Paintings of the Three Living and the, Three Dead in England, ibid., VII, 1942, p. 31 şi urm.; şi W. Stammler, Der Intentanz, Entstehung und Deutung, München, 1948.

2 Cu privire la astrologie, vezi lucrarea fundamentală. i lui F. Saxl şi H. Meier, Catalogue of Astrological and Mythological Manuscript! of the Latin Middle Ages, UI, Manuscript in English Libraries, editată de H. Bober, 2 volume, Londra, 1953. Volumele I şi II au fost publicate de Heidelberger Akademie der Wissenschaften în 1915 şi 1927.

3 Sala în care a avut loc jurământul lui Faisan (1453) era

decorată cu o tapiserie reprezentând cele douăsprezece n îi creări ale lui Hercule, strămoş mitic al ducilor de Burgundia. Se mai păstrează până în ziua de azi mari suite

Ic tapiserii romaneşti: Romanul Troiei, dispersat la cateliil. i din Zamora, Metropolitan Museum of New York şi

M.irfjello; Romanul Tebei, de la catedrala din Zamora; Ca sierul Lebedei (catedrala Sfânta Ecaterina din Cracovia, Mustul de artă şi industrie din Viena); Romanul regelui

viilnir (New York) etc. Cu privire la temele ciclului re-mi Arthur, vezi R.S. Loomis, Arthurian Legends în

Mnlucval Art, Londra şi New York, 1938. O tapiserie

Îi sfârşitul secolului al XIV-lea, înfăţişându-i pe cei

F.roi, a fost studiată de J.J. Rorimer şi M.B. Free – IMIII, The Nine Heroes Tapestries at the Cloisters, The Meiropolittn Museum of Art Bulletin, noua serie, VII, 1948

1949, pp. 243 – 260.

„Aicst important aspect al artei de la sfârşitul Evului şi a fost pus în lumină într-o carte a lui J. Bahrusaitis, U.iyru Age fantastique, Paris, 1955.

II

Stilul flamboaiant şi-a căpătat numele de la anumite efecte deosebit de remarcabile în ram-plaje, care îi dau reţelei de nervuri aparenţa unduită a flăcării. Aceste forme care pot dobândi o mare complexitate se reduc toate la contracurba din care sunt derivate. O contra-curbă se obţine prin continuarea traseului a două arcuri subîntinse de aceeaşi coardă şi ale căror centre sunt plasate de-o parte şi de alta: acolada este figura elementară şi cea mai cunoscută; curba, prelungită de contracurba, adică de o curbă în sens contrar, sugerează unduirea şi din nou înălţarea; sunt şi alte aplicaţii (soufflet, mouchette) destul de simple ale aceluiaşi principiu. Ne dăm imediat seama că, prin definiţie, contracurba este susceptibilă de a impune o mişcare deosebită liniilor arhitecturii tinzând, prin dublul ei joc, întâi să rupă echilibrul acestora şi apoi să-l restabilească. Se poate spune că ea constituie însuşi fondul oricărei arhitecturi baroce, stabilite oarecum pe un ritm cu timpi multipli.

Care este originea ei în arhitectura gotică din Franţa? Oare provine, pe calea dezvoltării fireşti, din traseul arcului frânt? Sau este rezultatul unui import? Anthyme Saint-Paul 1 a crezut că descoperă

exemple mai vechi în bisericile franceze din secolul al XIII-lea. Aceste exemple sunt contestate. Enlart pusese în evidenţă precocitatea contracurbei în stilul curbi-linear englez, 2 trăgând concluzia că este vorba de un import favorizat de Războiul de o sută de ani. I se ripostează că pare puţin probabil ca stilul curbilinear să se fi impus pe continent într-o epocă în care în Anglia ieşise din modă, obiecţie la drept vorbind puţin fundamentată căci nu se exportă întotdeauna numai noutăţile de ultimă oră. În realitate contracurba este implicată în combinaţia curbelor simple. Într-o roză de catedrală, de exemplu, contactul cintrelor care mărginesc cercul exterior şi al arcurilor frânte care, asemeni petalelor acestei flori uriaşe, se intercalează între ele, alcătuieşte traseul unei contracurbe, pentru ochii aceluia care ştie să-i urmărească parcursul (Paris); acelaşi lucru se întâmplă la contactul arcurilor frânte ale unei ferestre sau ale unei claire-voie de triforiu cu lobul inferior al cvadrilobului care încununează sistemul (Evreux). Se poate ca exemplele engleze să fi ajutat la sudarea elementelor acestei figuri şi la extragerea compoziţiei; totodată, în anumite cazuri se putea obţine o garanţie pentru buna scurgere a apelor, în cazul lobilor circulari ele rămânând în mod riscant în fundul lor, fapt foarte important pentru o arhitectură, unde totul este îndelung calculat, unde arcurile sunt şi proptele, unde redanele consolidează punctele slabe îngroşând nervurile. Sigur este însă că proliferarea contracurbelor este un fenomen de ordin mai general şi că în stilul flamboaiant ea şi în celelalte momente ale vieţii stilurilor important este studiul caracterului, al mişcării şi al culorii decorului, fără a-l izola de arhitectura propriu-zisă. Dacă decorul devine atât de stufos, dacă tinde să devină autonom, să prefere predominarea jocului efectelor în dauna ordinii maselor şi a regulilor structurii, aceasta M datorează faptului că şi acestea sunt atinse IM, dacă vreţi, supuse unui tratament deosebit. Într-un edificiu din secolul al XIII-lea totul logic. Ce înseamnă acest lucru? Nu că bisericii este o pură teoremă ci că toate părţile ei. «acordă unele cu altele. Încrucişarea de ogi-vă determină şi necesită o serie de consecinţe, planul unui stâlp îi comportă structura şi într-UA sistem din care inerţia este izgonită totul i „de funcţie, fiecare funcţie fiind specializată i l. – i animalele superioare. Evoluţia acestei arte ni r oade-adoua jumătate a secolului al XIII-lea şi în timpul celui de-al XIV-lea este, după n-am văzut, firească şi nu-şi trădează punc – IHI de pornire. Arhitectura secolului al XV-lea deşte dimpotrivă o mare

confuzie. În primul rând la bolţi, care se încarcă cu o serie de membre secundare, ogive inutile, lierne şi tierseroane, 3 de toate elementele combinaţiilor stelate care în nordul Franţei şi în Germania duc la efecte de o complexitate maximă4, în timp ce bolta însăşi aplatizându-se devine în cele din urmă plafon cu chesoane.5 Structura îşi pierde sensul şi dobândeşte valoare ornamentală. Acelaşi lucru se întâmplă cu stâlpii sau mai curând cu părţile lor componente, care aveau fiecare, în epoca clasică, funcţia lor bine definită şi evidentă: în secolul al XV-lea colonetele sunt pur şi simplu muluri. Ele au acelaşi profil cu cele care decorează arcurile de boltă, continuându-le de fapt pe acestea: astfel capitelurile, care începând cu secolul al XIV-lea aveau adeseori aspectul unor simple inele de ornament, dispar, deoarece au devenit inutile, nemaiavând nimic de susţinut. Se întâmplă însă ca nervurile cu muluri, în loc să se întindă fără întrerupere de-a lungul corpului stâlpului, să pătrundă în el amortizându-se şi înecându-se în piatră la înălţimea impostei. Şi într-un caz şi în celălalt, fie că e vorba de nervuri prelungite în muluri până la sol sau care dispar prin penetraţie, nu mai există un ansamblu al bolţarilor inferiori, ceea ce înseamnă aceeaşi neglijare a specialităţii funcţiilor. Stâlpul şi arcul se contopesc.6 Un fenomen de acelaşi ordin atinge punctul sensibil al construcţiei gotice în concepţia arcului butant. L-am văzut păstrându-şi multă vreme caracterul lui propriu care este acela de a fi un arc şi de a opune o forţă activă unei forţe active fie că este sau nu susţinut de colonete ca la catedrala din Chartres, evidat în masa sa inertă, între extrados şi intrados, ca la biserica Saint-Urbain. Am remarcat deja, la Semur, ascuţimea unghiului format cu zidul absidei precum şi subţirimea secţiunii. În amurgul arhitecturii gotice, la sfârşitul artei flamboaiante, el se prezintă sub două aspecte foarte opuse, dar care trădează aceeaşi tulburare: fie fix, ca element de sprijin, fie înclinat, în contracurbă.7

Este clar că această contracurbă este un e-pisod, la drept vorbind esenţial şi semnificativ, al unui proces care înaintează în profunzimile sistemului. Dar dacă ne limităm la efecte, ea nu este singurul simptom al tendinţei către arhitectura de mişcare. Sunt numeroase cazurile în care meşterii se străduiesc să contracareze, prin contrastele liniilor oblice sau în alte feluri, elanul liniilor verticale, de exemplu la stâlpii înconjuraţi de o reţea de spirale lungi, ca la biserica Saint-Séverin din Paris (fenomen pentru care barocul romanic ne

prezintă modalităţi mai accentuate în colonetele sale) sau tăiaţi în faţete romboidale dispuse oblic, ca la biserica din Gi-sors (secolul al XVI-lea). La Saint-Marc-la-l. ande, în Poitou, stâlpii, asemeni unor vechi turnuleţe romanice, care flanchează golul înalt îi faţadei, sunt împărţiţi în zone de caneluri în sensuri opuse. Dar se întâmplă ca bazele înseşi, printr-un fel de falsă logică, să se supună acestei mişcări ciudate iar elementele lor, în loc să se sprijine vertical pe sol, să urmeze direcţia nervurilor în spirală pe care au sarcina să le primească aşa încât soclul vertical ni stâlpului este alcătuit din mici blocuri de piatră oblice. Găsim aici, în sensul propriu al cuvântului, o ciudată deviere a sensului funcţii Hor sub nevoia despotică a efectului. Acest i i îţi net, care atacă principiile fundamentale de structurii, după cum ne-am dat seama mai «UN, combate în exterior puterea şi stabilitatea

„Lor. Acestea dispar sub o reţea de ba-i" îi. ide, galerii şi gabluri în cadrul cărora se hnuă şi se înlănţuiesc curbe şi contrariul» 1, sub un filigran de piatră în care golu-devoră plinurile, săpate, cioplite cu o uiniltoure virtuozitate a dălţii. Spaţiul este plin I 11 un, perforat de ornamente aeriene, împodobit de arabescuri. Sub arcurile şi bolţi de poeticelor, ca şi sub bolţile traveelor interioare, în centrul unei reţele de ogive adevărate sau false, chei uriaşe, uneori lucrate cu minuţiozitate în chip de colivii sau alte figuri, atârnă ca stalactitele specifice artei arabe. Niciodată, şi chiar şi în alte privinţe, arhitectura Occidentului n-a fost mai apropiată de luxul ornamental al Orientului, de profuziunea sa capricioasă, în aparenţă gratuită, în orice caz fără nicio legătură cu construcţia. Această linie punctată de lumini şi de umbre, acest traseu ondulat al formelor, aceste flăcări de piatră sunt trăsăturile principale, evidenţele strălucitoare ale unui iluzionism optic care ascunde ochilor noştri volumele nimicite. Artă teatrală prin proiecţia câtorva proeminenţe, ca pridvoarele, purtând ornamentaţia, dar mai ales o mare artă pitorească, sau, mai bine-zis picturală, care procedează prin tuşe şi face să vibreze efectele, această artă ne anunţă că arhitectura gotică, în starea ei barocă, nu-şi mai impune disciplina celorlalte arte, fiind pe punctul de a-şi pierde „primatul" tehnic.

Nu se întâmpla oare cam acelaşi lucru în momentul în care arta romanică era, la rândul ei, în perioada barocă şi abunda în efecte pitoreşti, placaje, colonete îndoite, şi oare nu printr-o dezorganizare internă trebuie explicată reînvierea unor forme tradiţionale din secolul al XII-lea în decoraţia flamboaiantă? Nu trebuie să uităm că

temele şi procedeele sculpturii romanice se păstrează foarte târziu în anumite ateliere şi că, chiar în mediile propriu-zis gotice, acestea nu dispăruseră complet. Garguiele, de exemplu, salvaseră o întreagă zoologie de şerpi fantastici, himere şi] salamandre, înţepenite în părţile înalte pentru a scuipa apa cerului. Diferitele ascunzişuri ale arhitecturii adăposteau desigur şi alţi monştri. Sfârşitul Evului Mediu asistă la scoaterea la lumină, îmbinate cu o floră flexibilă şi fantastică, a unor fiinţe născute din împerecherea şi contorsionarea unor figuri în funcţie de modul ornamental. Ele mişună pe capitelurile inelare, în ecoansoanele gablurilor, pe console şi la chei. Mai mult, procedeele unei compoziţii în adevăr romanice se regăsesc în anumite ansambluri mari sculptate ca de exemplu timpanul porţii din stânga a faţadei occidentale a bisericii Saint-Vulfran din Abbeville. Fenomenul cunoaşte însă cea mai mare intensitate în fluctuaţiile micii sculpturi monumentale. Astfel se armonizează irealismul declinului gotic şi renaşterea formelor fantastice în ornamentaţia arhitecturii flamboaiante8.

Poate că multă vreme am neglijat acest aspect. Fiecare epocă caută în trecut o corespondenţă care o emoţionează cât mai mult: romanticii au văzut Evul Mediu mai ales prin intermediul artei flamboaiante aşa cum din e-poca pe care o numim clasică au reţinut şi simţit în primul rând forma ei târzie şi gustul pentru rococo. Poate că nici noi nu suntem ICU – tiţi de o anumită tendinţă contemporană (deşi puţin răspândită şi mai puţin vizibilă) de a căuta în arta secolului al XIII-lea verticalita-li. i şi măreţia unei „ordini” intelectuale... Dur o privire mai generală asupra vieţii formelor ne ajută să-i înţelegem stadiile succeivr şi să descoperim în ele altceva decât rigoarea cu care ne înlănţuiesc. La sfârşitul Evului Mediu arhitectura are privilegiul calităţii feerice. Şi ea, în măsura în care neglijează anii...1 măsură a raporturilor, este irealistă. Aceas-i amântare a unui stil, această sensibilitate 111 de vie, luxul şi chiar dezordinea ei sunt în acord cu viaţa morală a secolului şi contribuie la nuanţarea valorilor sale esenţiale. A-TPNU1 decoruri vaste, ca în toate epocile, acţionează asupra actorilor. În ciuda nuanţelor care dife – niază mediile, aceştia prezintă în Franţa o remarcabilă unitate. Poate că decorurile a (iwttca sunt mai luxuriante, însufleţite de o fla-i Ar fi mai subtilă în regiunile din vest şi din M.ni, în Normandia, la Rouen, Caudebec sau i, în Picardia, la biserica Saint-Vulfran Abbeville sau capela din Rue; în

Bretania, unde arta flamboaiantă îşi modelează duritatea granitului în funcţie de propria sa curbă; mai sobră şi mai stăpânită în regiunea pariziană şi pe Loara9. Dar fie că o privim în ţinutul Champagne, la Notredame-de-l'Epine, în Lorena la Saint-Nicolasdu-Port sau în Sud, pe pridvorul meridional al bisericii Sainte-Cecile din Albi, unde delicateţea ei rafinată de obiect de artă alcătuieşte un contrast atât de ciudat cu masivitatea goală a curtinelor de cărămidă, ea este pretutindeni expresia unuia şi aceluiaşi geniu. Pretutindeni aceeaşi opoziţie între uscăciunea şi goliciunea interioarelor, care continuă, cu excepţia bolţilor, arta reionantă, şi abundenţa exterioară a efectelor, luxul ieşiturilor, caracterul lor accidental şi friabil. Arhitectura europeană prezintă aceleaşi fenomene sau fenomene de acelaşi tip, dar unitatea ei, bazată pe slăbirea unui sistem, lasă poate mai mult loc vieţii personale a mediilor. Anglia a cunoscut plenitudinea stilului sau flamboaiant în primele două treimi ale secolului al XIV-lea, odată cu înflorirea stilului curbilinear. Stilul perpendicular, care-i urmează acestuia10, poate fi considerat ca o reacţie. Numele îi defineşte cu exactitate caracterul esenţial, folosirea verticalelor, care spintecă suprafeţele şi, prin nervuri orizontale secundare, completează un sistem cu cadre uşor ieşite în afară şi uniform aplicate pe pereţii nuzi. Este revanşa liniei drepte în rigiditatea şi puritatea ei, care înlocuieşte capricioasele flexiuni ale curbei şi contracurbei. Dar tratarea părţilor constructive suferă alteraţii remarcabile, de acelaşi tip cu cele a căror semnificaţie am explicat-o în arta flamboaiantă, chiar mai paradoxale. Ansamblul bolţarilor inferiori în formă de con răsturnat, care prelungesc reţeaua complexă a bolţilor pe nişte masivi enormi, sprijinindu-se în vârf pe colonete fragile, cunosc o remarcabilă dezvoltare. Dar şi mai curios este felul în care se evidează bolţile, ca la navele laterale ale corului catedralei din

Gloucester, unde arcuri dublouri, net detaşate de boltă, acceptă pe extrados un element rigid de care sunt legate prin sufleţi ajuraţi şi pe care se sprijină vârful cheii conice care adună ogivele. Bolta gotică nu s-a născut odinioară din şarpantă: ea ajunge la ea prin deviere la sfârşitul istoriei sale11. În Ţările de Jos, unde stilul flamboaiant se prelungeşte până în secolul al XVI-lea cu frumoasele biserici de la Malines şi Liège, se produce un fenomen analog care nu are însă particularităţile formelor engleze: la biserica St. Bavon din Haarlem, bolta de ogivă Mte un lambriu; la biserica Sfântul Iacob din I laga

bolţile în leagăne transversale decorate 611 nervuri sunt din lemn. Germania a primit desigur din stilul perpendicular englez exemplul uscăciunii şi al subţirimii precum şi modelul bolţilor cu ansamblul bolţarilor inferiori pe mase în evantai: dar acestea nu mai sunt decât bolţi în leagăne, sprijinite pe piramide răsturnate şi subliniate de muchii12. Aici, prin partea vitală a edificiului, se poate descoperi Imultan şi sub forme diverse caracterul esen-Ual al structurii de la sfârşitul Evului Mediu, <lrj, eneresccenţa funcţiilor. În Germania ca şi II Kranţa decorul flamboaiant în părţile sale exterioare dă naştere unor ieşituri delicate, prid-orul catedralei din Regensburg şi acela al Catedralei din Ulm, acesta din urmă deschis îi baza unei clopotniţe colosale, de o putereţi un elan admirabile. În uriaşul acoperiş al i, iiih alei din Viena se deschid lucarne cu trei Holuri având deasupra gabluri care se înscriu în rândul lor într-un mare gablu lucrat cu mii şi înalt cât o casă. Gustul pentru detaliul complex şi o ardoare confuză pe care nicio ula nu o mai poate stăpâni înmulţesc mean-rtt (le pietrei. Episoadele şi accesoriile sunt nuroase, este vădită expansiunea şi tulburarea icteristice pentru o dezordine care-şi cautăistă aici desigur expresia târzie a geniului utilul rase în tonalitatea generală a unei epoci şi a unui stil. Greşeala, mult timp prelungită, cu privire la interpretarea goticului ca o gândire la origine şi în esenţă germanică izvorăşte cu siguranţă din studiul monumentelor secolului al XV-lea într-o epocă în care se considera că ele reprezintă tot Evul Mediu. Dar frumoasa artă flamboaiantă a Germaniei nu este decât aspectul germanic al unei dezvoltări stilistice care se explică prin principii mai generale decât acelea ale vieţii mediilor. Trebuie să recunoaştem de altfel că meşterii de dincolo de Rin au lucrat şi în alte părţi, ca şi o serie de francezi din acelaşi secol, şi că îi regăsim în Spania, unde Johan din Köln a construit fleşele catedralei din Burgos, sau în Italia, unde s-au perindat pe şantierul catedralei din Milano. Aceasta din urmă este capodopera falselor capodopere. Istoria construcţiei sale13 dovedeşte ciocnirea dintre două concepţii: una care rămâne credincioasă marilor principii ale artei de a construi, cealaltă care consideră arhitectura doar ca o carcasă pentru decoraţie. Meşterul francez Mignot, chemat pentru a salva o lucrare în pericol, declară sus şi tare că artă fără ştiinţă nu există. Ca trompe-l'oeil catedrala din Milano produce iluzia de măreţie şi bogăţie. Dar profuziunea de gabluri, pinacle, fleuroane, balustrade, statui şi statuete n-ar putea să ascundă unui ochi priceput

sărăcia arhitecturii şi extrema mediocritate a procedeelor. Nu aici trebuie căutată frumoasa calitate a Italiei gotice de la sfârşitul Evului Mediu şi nici chiar în sudul peninsulei, unde influenţa aragóneză se juxtapune peste influenţa persistentă a artei franceze din secolul al XIV-lea, ci la Veneţia: ea produce aici, în arhitectura civilă, capodopere de un gust straniu şi fermecător, ca de exemplu că d'Oro, palatul Contarini şi în sfârşit palatul Dogilor unde poarta numită della Carta pecetluieşte cu semnul artei flamboaiante minunea unui palat romanic, oriental şi gotic totodată. În cazul acesta nu se pun dificile probleme de construcţie a unei mari nave. Pe faţadele care au drept piaţă apa, simţul de măsură al unei reguli subtile se impune luxului de goluri şi balcoane ornamentate cu rozase ajurate; în strălucirea tonului, vechea cetate bizantină păstrează un reflex al splendorilor Levantului.

Dezvoltarea artei mudejar şi începuturile artei manueline nuanţează însă, pe pământul iberic, sfârşitul Evului Mediu cu nota cea mai vie şi mai personală. Prima continuă acea originală fuziune între cele două culturi hispanice, săvârşită într-o epocă mai veche; cealaltă comemorează descoperirea lumilor noi de către navigatori. Desigur, în Spania şi în Portugalia, cordul cu Occidentul rămâne viguros: Pam-plona păstrează boltirea continuă a deambula-Ituiului şi capelelor în maniera bisericilor de la Soissons şi Bayonne; influenţa marilor nave din Languedoc se regăseşte nu numai în Că-i ilonia ci şi la Sevilla, a cărei catedrală prezintă una din acele frumoase siluete masive i – iie caracterizează goticul meridional, cu acoperişuri plate şi arcuri butante larg deschise; ndăugirile catedralelor din Burgos şi Toledo a-pwţin direct istoriei stilului flamboaiant; în inrşit, faţada bisericii Santa Maria din Batalha, unul dintre cele mai frumoase şi mai originale tăificii ale stilului reionant, dezvăluie o anu „iila influenţă a artei perpendiculare engleze, justificată de istorie. La Toledo, San-Juan-de-lleyes, construită în ultima treime a secolului al XV-lea, dovedeşte (mai ales prin abundenţa şi culoarea decorului de la extremităţile trtnseptului) originalitatea Spaniei în rolul pe Otffl-l joacă în viaţa unui stil. Chiar în montul în care Franţa îşi acordă un răgaz pttitru a tempera strălucirea efectelor şi caută UD raport mai just între zidul nud şi partea ită, la sfârşitul secolului al XV-lea, meş – ÎI spanioli, în compoziţii de faţade ca aceea la catedrala San-Pablo din Valladolid îi lin 1461) şi Santa Maria de la Aranda de Dui io,

posterioară cu 30 – 40 de ani, răspândesc cu o profuziune pitorească reliefuri generoase, plasate în cadre cintrate sau contra-curbate sau suspendate de ziduri ca nişte trofee în cadrilaje de nervuri. La capela Conetabilului din Burgos ca și la transeptul bisericii San-Juan-de-los-Reyes blazoane enorme înconjurate de mrejuri împletite şi volute evocă he-raldismul germanic, inepuizabil în scuturi, coifuri, banderole şi monştri, din romanele cavalereşti.

Dar mai mult decât acordul dintre Spania şi Occident, în momentul în care viaţa formelor, mult timp prizonieră a pietrei şi supusă legilor acesteia, se eliberează pentru a dobândi o virulenţă necunoscută, acordul care o uneşte cu arta orientală ne impresionează ca însăşi imaginea dublului său specific. Arta musulmană a epocii, şi desigur încă dintr-o epocă mai veche, traversa aceeaşi perioadă critică din istoria stilurilor: abundenţa excesivă şi marea complexitate a combinaţiilor caracterizează atât arta Egiptului de sub sultanii mame-luci cât şi arta Spaniei Meridionale sub ultimii emiri. În biserici şi palate stilul mudejar îşi pune pecetea nu numai pe capela Villaviciosa din Córdoba şi în cupolele cu nervuri ale acelor cruceros, dar şi pe faţada multor locuinţe, în placarea cu faianţă şi în panourile de stuc decupat. Uneori urme mai rudimentare ale artei maure, ca de exemplu bolţarii uriaşi de la anumite porţi în arc frânt, se asociază cu curbele şi contracurbele artei flamboaiante. Iar acestea din urmă, accentuându-și concavitatea, capătă în cele din urmă aspectul unei serii de mici cintre sau de polilobi răsturnaţi în jurul golurilor. Această artă în care parcă se contopesc şi îşi împrumută reciproc resursele două decline măreţe, mai seducătoare poate pentru imaginaţie decât riguroasa dezvoltare a formelor pure, a lăsat mărturii pline de interes atât în Portugalia cât şi în Spania. Dar în locurile unde a debarcat Vasco da Gama, la Belem, la mănăstirea Hieronimiţilor, arta manuelină exprimă recunoştinţa patriei pentru navigatorii care i-au dăruit o lume nouă. Această artă este nouă prin însăși noutatea elementelor pe care le încrustează în piatră şi din care îşi alcătuieşte decorul, animale de mare sau instrumente de navigaţie. Pe portalul câtorva biserici bretone apar în granit scoici, peşti sau corăbii. Dar profuziunea, culoarea şi puternica obiectivitate a trofeelor manueline le deosebeşte net în privinţa iconografiei. „Repertoriul” este inedit. În ceea ce priveşte mişcările stilului şi spiritul său, ca şi în cazul stilului şi al mişcărilor artei plătereşti din Spania, ele sunt legate de sfârşitul Evului

Mediu prin excesul de vitalitate, tumult pletoric şi poezia clarobscurului. Mai mult ca oricând, în aceste pietre în care mişună crusta-Ceele, sferele concentrice reprezentând mişcarea aştrilor, odgoanele şi simbolurile civilizaţiei de dincolo de mări domină sentimentul feeric al vieţii.

NOTE. lrealismul. Barocul gotic. II.

1 L'architecture française et la guerre de Cent Afiş, Bul-li un Monumental, 1908 şi 1909. Arcaturile arcurilor bui. mic care înconjoară corul catedralei din Amiens alcătuiesc nu desen flamboaiant; multă vreme s-a crezut că datează flin 1269, conform anului pictat pe una din ferestrele înalte; il.ir aceste arcaturi nu sunt anterioare secolului al XV-lea.

Irele capelelor corului de la catedrala din Narbonne în Inst refăcute în aceeaşi epocă. Acelaşi lucru se întâmplă li i. nedrala din Toulouse. În ceea ce priveşte exemplul împrumutat de la catedrala Saint-Bertrand-de-Comminges, discuţia lui Lasteyrie, Architecture religieuse en France poque gothique, II, pp. 41 – 44. Problema nu a pro (rrwt prea mult de la publicarea manualului lui R. de I a» icyrie. M.M. Tamir, The english Origin of the Flam-koytnt Style, Gazette des Beaux-Arts, 1946, I, pp. 257 – 9 tl, insistă doar mai mult asupra deosebirilor dintre tradiirhitecturale ale Franţei şi cele ale Angliei în secolele i (l XIV le-a şi al XV-lea. Recenta lucrare a lui J. Baltrusaitis, Moyen Âge fantastique, Paris, 1955, conţine un capitol important în legătură cu izvoarele arcului în dusină şi a diferitelor sale interpretări în Franţa şi în Anglia.

2 împrejmuirea corului catedralei din Canterbury (1304), nişele dintre ferestrele turnului central din Ely (1322 – 1335), stranele corului catedralei din Bristol 1330), mormintele episcopului William of Marsh (mort în 1302) din Wells, al lui Aymer de Valencia (mort în 1323) la Westminster, al episcopului Gower (mort în 1328) la Saint-David, al lui

Eleonor Percy la colegiala din Beverley (1336 – 1340) etc.

Bond, Gothic architecture în England, cap. XXXIII, citează un mare număr de ferestre de acelaşi stil anterioare anului

1350.

3 în Angjia (unde lierna devine necesară din cauza dispoziţiei apareiajului), liernele şi tierseroanele apar la traveele orientale de la catedrala din Selby (1234 – 1252), la corul catedralei din Lincoln

(1235 – 1280), la catedrala din Lichfield (a doua jumătate a secolului al XIII-lea). În Franţa, primul exemplu este cel de la careul transeptului catedra lei din Amiens (1260). Procedeul reapare cu un secol mai târziu în aceeaşi catedrală, la capela sfântului Ioan Boteză torul (aproximativ 1375), şi se generalizează la începutul secolului al XV-lea.

— Se întâmplă ca liernele şi tierseroanele să elimine ogiva (Ambierle, catedrala din Tours).

— Printre numeroasele exemple din Nordul şi Estul Franţei, se remarcă cele de la capela Saint-Esprit din Rue şi de la biserica Saint-Nicolasdu-Port.

5 În capela Fecioarei, de la Fierte-Bernard, arcurile nu mai poartă bolţare ci dale.

*6 Acest fenomen se plasează la o dată anterioară în Anglia, de exemplu la construcţiile monastice de la Foun-tains sau la vestibulul capitelului catedralei din Chester, amândouă din prima jumătate a secolului al XIII-lea. Această soluţie a fost adoptată şi în Normandia cu începere din mijlocul secolului al XIII-lea, la elevaţia de sud a navei catedralei Saint-Pierre-de-Jumieges; vezi G. Lanfry, L'église carolingienne Saint-Pierre de l'Abbaye de Jumieges (Seine-Maritime), Bulletin Monumental, XCVIII, 1939, pp. 47 – 66.

7 Vezi frumoasa analiză a arcului butant consolidat cu grinzi şi ajurat, făcută de Viollet-le-Duc, Dktionnaire d'architecture, I, articolul Arc butant, p. 76. Acesta atrage atenţia asupra exagerării fără a condamna principiul. La p. 79, Viollet-le-Duc studiază arcurile butante în curbe compuse de la sfârşitul Evului Mediu şi în timpul Renaşterii, mai ales la biserica Saint-Vulfran din Abbeville (începutul «colului al XVI-lea). În urma tasării culeelor, a avut loc o ruptură la punctul de impact, bolţarii de poză împiedipiiid alunecarea care ar fi putut să se producă fără o dezordine prea gravă.

9 Vezi studiul nostru Qitelques survivances de la sculpture romane dans Van français, în Mediaeval Studies în Meof A.K. Porter, Cambridge, Mass., 1939, retipărit

III H. Focillon, Uoyen Age, survivances et reveils, Montriut, 1945.

— Legăturile dintre arhitectura din Nordul Franţei şi Ţlrile de Jos în secolul al XV-lea au fost studiate de P. I leMiot, La façade et la tour des abbatiales de Saint-itriin et de Saint-Riquier, Revue Belge d'Archéologie et d'histoire de l'Art, XVIII, 1949, pp. 12 – 26; şi Les

egli-ife du Moyen Âge dans le Pas-de-Calais, Mémoires de la mission dăpartementale des Monuments Historiques du

Pai de-Calais, VII, 2 volume, Arras, 1951 – 1953.

Apare pentru prima oară la catedrala din Gloucester (IH7). Cu începere din jurul anului 1360, este adoptat în curent. S-au recunoscut manifestări anterioare ale stilului perpendicular în lucrările a doi meşteri londonezi: arul William Ramsey care construia capitolul şi corurile Iralei Saint-Paul în 1332 şi dulgherul William Hurley Hrt»-a ocupat de octogonul catedralei Ely între 1326 şi MM. Vezi J.H. Harvey, St. Stephen's Chapel and the i of the Perpendicular Style, Burlington Maga-[. XXXVIII, 1946; J.M. Hastings, St. Stephen's I and its Place in the Development of Perpendicular în ture în England, Cambridge, 1955, plasează origi—" Milui stil în jurul anului 1290.

* „Nu este lipsită de interes observaţia că unul dintre ni. HIMIIH perpendicular a fost meşterul dulgher Wil-Ham Hurley. Catedrala din Gloucester este o operă extraordinară de dulgherie în piatră.

* 12 Acest fel de boltă caracterizată printr-o reţea strânsa de ogive şi prin mici penetraţii şi-a avut originea în Anjou la începutul secolului al XIII-lea, dar a suferit o complicată evoluţie în cadrul căreia Anglia a jucat un rol foarte important. Trebuie să se deosebească trei tipuri principale: a) bolţi domicale pe plan pătrat, cu scurte penetraţii ortogonale. Ele sunt frecvente în Anjou începând din jurul anului 1210; de exemplu bisericile Saint-Florent lângă Saumur, La Toussaint şi Saint-Serge din Angers etc. Bolţi asemănătoare, dar cu o curbă mai plată, se întâlnesc la turnul lanternă al catedralei Liebfrauenkirche din Trier, din 1253, şi puţin mai înainte la Tribunalul Ecleziastic, sau capela sud-vestica a catedralei din Lincoln. S; poate ca aceasta să fi fost forma originala a bolţii turnului lanternă al catedralei din Lincoln; în orice caz, actuala bolta, construită pe la 1360 – 1380, este şi ea conformă acestui tip şi la puţin timp a fost copiata la catedrala din York şi la Louth. Capela Notredame din Doi, în Bretania, de la sfârşitul secolului al XIII-lea, şi partea centrală a criptei catedralei din Glasgow sunt alte exemple ale unei vechi răspândiri a acestui tip de boltă; b) bolţile domicale pe plan poligonal, ca acelea de la Lady Chapel de la catedrala din Wells, în jurul anului 1315, sau portalul nordic hexagonal de la biserica St. Mary Redeliffe, Bristol, pe la 1325 – 1330, datorează poate o serie de caracteristici acelor cimboiros spaniole; Sala Stareţului de la catedrala din Durham, 1366 – 1371, unde este utilizat

acelaşi tip de penetraţii scurte, pare o confirmare ulterioară a acestor surse spaniole; c) ultimul tip are la bază forma bolţii în leagăn. El apare la începutul secolului al XIII-lea la biserica La Toussaint din Angers, urmată de bisericile din Airvault, Saint-Jouin-de-Marnes şi Saint-Germain-sur-Vienne. Sud-vestul Angliei adoptă acest tip de bolta pe la 1320: navele laterale ale corului catedralei din Bristol, unde sunt folosite în bolţi în leagăn transversale, corul catedralei din Wells, nava şi corul bisericii Ottery-Saint-Mary, nava catedralei din Tewke* bury, corul catedralei din Gloucest & r. În Germania, primele exemple se întâlnesc în regiunea Mării Baltice, mai ales cripta din Marienburg, de pe la 1335, unde agivele urmează planul tipic englez de boltă cu tierseroane; dar această construcţie de bolţi n-a fost vulgarizată decât de Peter Parler, după 1350, de data asta cu ogive în formă de paralelogram echilateral, derivate probabil din cele de la catedrala din Wells. Vezi K.H. Clasen, Deutsche Gewb lbe der Sp dtgotik, Berlin, 1958.

13 Vezi Enlart, în Histoire de Van de André Michel, III, partea I, pp. 56 – 60. De atunci, două articole au adus o noul lumină în legătură cu această problemă: P. Frankl, I'he Secret of the Mediaeval Mason, Art Bulletin, XXVII, l'M5, pp. 46 – 64; şi J.S. Ackermann, Ars Sine Scientia Nihil Est: Gothic Theory of Architecture at the Cathedral» MUan, Art Bulletin, XXXI, 1949, pp. 84 – 111.

Am văzut prin exemplul Veneţiei că arhitectura religioasă nu este singura care suferă de \w urma acestor mari schimbări ale formelor. Arhitectura civilă a fost întotdeauna strâns le-Kiită de ea, în ciuda deosebirilor de destinaţie i programe. Casa de piatră din secolele al I le-a şi al XII-lea, fie că e vorba de primăria din Saint-Antonin sau de Şcoala de cântăreţi îi riceşti din Lyon, ne dezvăluie, în desenul („linilor, în decorul arhivoltelor şi al capitelurilor aceleaşi principii ca şi arta bisericilor. Y.n confirmă remarcabila unitate a gândirii unei I» MI în dezvoltarea unui stil. O altă dovadă i oferă un tip de locuinţă riguros supus nnciiţiilor geografiei umane, cerului, clima-iiilni, bogăţiilor solului, populaţiei şi vieţii eco-ilce şi anume casa făcută din bucăţi de nul. Este un asamblaj de şarpantă, susţinut [rinzile principale, stâlpi, vincluri şi coso-iltr. având etajele suprapuse prin console Huile de întărituri diagonale şi de cruci în Şi întului Andrei. În intervalul dintre buiile ci o lemn se plasează un ţesut conjunctiv iA ni mi bătătorit, de materiale uşoare sau H.imizi (în Sudul Franţei). Iată tipul cel i. slent şi

mai răspândit al casei occidentale, care se prelungeşte cu mult peste Evul Mediu. Construite cu faţa spre stradă, uzurpând vidul prin înălţarea progresivă de etaje, pentru a compensa dimensiunea redusă a terenului în comunităţile suprapopulate, ea defineşte silueta vechilor oraşe din Anglia, Franţa şi Germania, la Chester, Rouen, Bourges şi Dijon, iar pinionii ating uneori proporţii uriaşe sub acoperişuri străpunse de şiruri de lucarne. Ca şi bisericile, această casă evoluează către un număr din ce în ce mai mare de deschideri, aşa încât la sfârşitul Evului Mediu faţada s-a transformat aproape în întregime într-un fenestraj. În acelaşi timp părţile căptuşite cu lemn primesc, ca nişte panouri de mobilier, un decor abundent şi nicăieri iconografia morţii nu s-a dezvoltat cu atâta bogăţie şi varietate ca la capela Saint-Maclou din Rouen, fost osuar înălţat pe planul unui claustru şi construit din bucăţi de lemn.

Locuinţa nobililor cunoaşte o istorie însoţită de variaţii mai decisive. Şi ea este determinată de condiţiile generale ale mediului istoric, de „momentul" vieţii sociale, de starea moravurilor şi bogăţia relativă a claselor. În aceeaşi epocă, în aceeaşi ţară şi la aceeaşi categorie socială, aristocraţia negustorească, palatul veneţian, deschis ca o agenţie comercială şi dând spre mare printr-un mic chei şi o galerie pe colonade nu este totuna cu palatul florentin, încă masiv şi închis ca o fortăreaţă. Evoluţia artei militare explică deosebirile care există între Coucy, Chiteau-Gaillard, La Fierte-Milon şi Pierrefonds, de exemplu, ca şi sensul diferitelor restaurări care, dintr-un vechi fort vi-zigotic, au făcut din cetatea Carcassonne un impunător bastion al Sfântului Ludovic, situat în mărcile Franţei Meridionale, dominând şi ocrotind oraşul cel nou asemănător cu o tablă de şah desenată la picioarele întăriturilor sale. În oraşe, hotelul păstrează mult timp un apareiaj militar. Din ziua în care intervine arta, adusă de bogăţie şi de o oarecare siguranţă, aceasta acţionează ca o forţă nouă colaborând la viaţa istorică şi creează medii inedite pentru existenţa umană. Factorul cel mai important de schimbare de la sfârşitul Evului Mediu în «era ce priveşte planul edificiului şi planul existenţei a fost fără îndoială turnul scării deservind din exterior fiecare etaj şi pentru «are cel mai cunoscut exemplu, astăzi dispărut, ni-l oferă turnul construit de Raymond du Temple pentru palatul Luvru în timpul lui Carol al V-lea. îl regăsim la numeroase edificii de mai târziu ca Hotelul Jacques Coeur din Mourges sau Hotelul Abaţilor de Cluny din Paris. La Bourges el se

înalţă în faţa corpului principal al clădirii, în fundul unei curţi mărginite de-o parte şi de alta de ansamblul porţilor şi de galerii deschise cu arcade apla – ÎI zale. Fiecare bucată de zid, fiecare faţetă a elegantei sale mase poligonale este subliniată prin câteva inele de piatră cu nervuri puternice, care rămân în primul rând lineare. Este o artă i”. I excese şi care respectă spiritul de măsură. Această epocă a clopotniţelor frumoase este if\ epoca frumoaselor turnuleţe de scară: scara tu spirală de la Saint-Gilles care se înalţă îni imându-se în jurul ei, înconjoară un stâlp n i ral, uneori cu caneluri de spire, ca stâlpul de in Saint-Séverin sau ca acela de la Lonja 1111 Valencia, şi înflorind în vârf într-un buchet di iive. Hotelul Jacques Coeur şi Hotelul Aba-tllor de Cluny ne ajută să ne reprezentăm exis-i. na unui mare senior burghez şi a unui prel 11 la sfârşitul Evului Mediu, modul lor de viaţă în mica curte domestică, caracteristicile feudale îi militare care se mai păstrează încă într-o [oiuinţă bogată din acea epocă. Văzut din piaţa ry, dinspre fostele metereze, cu turnurile nule masive şi curtinele groase, palatul din floui ges încă seamănă cu o fortăreaţă. Interio-11 I 1111 cunoaşte fastul ducal al palatului din i iers, şemineul monumental şi rămurişul tHM» r flamboaiant al acelei claire-voie de deasud gustul unui parvenit rafinat, susţinător al monarhiei şi al ţării, unul din acei burghezi ai regelui care formează un fel de dinastie morală în Franţa capeţiană. Acest tip de vechi case senioriale, cu planul neregulat, care nu ascund decroşările de teren, este foarte deosebit nu numai de palatul veneţian sau florentin ci şi de palatul spaniol construit în jurul curţii dreptunghiulare numite patio, spre care se deschid corpurile de locuit prin două etaje de portice. Acesta este partiul casei romane şi al casei arabe. Zidul exterior acceptă puţine străpungeri dar poate purta o decoraţie, uneori ciudată, ca acea casă din Salamanca care-şi trage numele de la cochiliile cioplite în piatra, căci pe pereţii ei sunt plasate cocoaşe regulate. În interior, o plintă înaltă de lemn înconjoară sălile, iar deasupra ei zidul este fie dat cu var fie căptuşit cu faianţă pictată sau cu piele de Córdoba.

Dacă destinaţia specială a edificiilor civile le impune pretutindeni anumite forme care nu apar decât rareori în arhitectura religioasă – împărţirea în etaje de exemplu atrage după sine aplatizarea arcurilor, goluri şi înlocuirea bolţilor cu lambriuri cu bolţiviaţa ornamentelor şi spiritul stilului rămân totuşi identice cu acelea pe care ni le oferă bisericile. Arta flamboaiantă ne arată puţine

exemple mai caracteristice decât lucarnele Palatului de Justiţie din Rouen. Nu sunt simple goluri racordate la acoperiş printr-un acoperământ în formă de şa ci edificii complexe care cunosc o dezvoltare considerabilă. Masa lor decupată, împodobită cu fleuroane şi pinacli, sprijinită de arcuri butante ca turnuleţele lanternon ale clopotniţelor, străbătută de ornamente unduitoare şi perforată în toate părţile este amortizată printr-un gablu ajurat, trasat pe o contracurbă slăbită. Fiecare lucarnă este legată de lucarnele învecinate printr-o balustradă având deasupra un sistem de arcade geminate sub o acoladă terminată printr-un fleuron: aceste arcade ciudate nu au niciun rost, sunt ca un fel de ecran ajurat înălţat în faţa pantei acoperişului. E o adevărată feronerie

În piatră, ultimul cuvânt al unei arhitecturi Inloieşti care caută în primul rând efectele, mişcarea, culoarea şi iluzia. Plantele cu care se împodobeşte, sunt cele care corespund cel mai bine necesităţilor sale. În edificiile civile ca şi în biserici domină foaia de varză, lată, grasă, înfoiată, bine decupată şi gofrată pe margini. Virtuozitatea decoratorului merge mână-n mână cu virtuozitatea arhitectului. Găsim urme ine-Kale în frumoasele primării cu turnuri, care se [nalţă în vremea aceea în oraşele din nordul Franţei şi din Ţările de Jos, ca semn al prospe-11 la (îi municipale, o artă mai sobră şi mai fermă l/i Saint-Quentin de exemplu, mai prolixă l. i () udenaarde. Dar în tot Occidentul profilul picare-l înalţă pe orizontul istoric oraşul secolului al XV-lea, cu acoperişurile sale ascuţite, fiicele bisericilor, turnurile, pinioanele din bucăţi de lemn, gheretele de pe terasele căţelelor, coşurile înalte din piatră, gheretele de pază conice creează un tărâm deosebit pentru reveria umană. Oraşul îşi depăşeşte epoca, adăposteşte i i rea Renaşterii atât în Nord, la Praga, cetate M cabaliştilor, ca şi la Bourges, capitala monarhiei franceze ameninţată, la Anvers, Augsburg sau Dijon. îl regăsim în lemnul rudimen-I. Îl cioplit al Cronicii de la Nürnberg sau, îngră-inAciit ca o masă plină de taine, apropiat şi ludi părtat totodată, pe stânca la picioarele că-meditează Sfântul Hieronim al lui Dürer.

II. SLUTER ŞI VAN EYCK

În acest decor ciudat îşi face apariţia o nouă lume de figuri. Şi două nume mari: Sluter şi Van Eyck. Şi unul şi celălalt aparţin Evului Mediu prin fibre adânci, şi unul şi celălalt anunţă şi răspândesc o

concepţie nouă asupra omului şi naturii. Ei poartă în ei o gândire în esenţă occidentală şi medievală dar îi conferă o putere atât de mare şi o înzestrează cu asemenea mijloace încât ea se întoarce oarecum împotriva ei însăşi distrugând vechea ordine. Sluter concepe sculptura ca un mare pictor şi poet epic; el înlocuieşte regula monumentală, al cărei instinct îl stăpâneşte încă, cu o altă regulă care nu-şi trage puterea decât din opera însăşi şi din calitatea ei expresivă; el creează un stil. Van Eyck aprofundează spaţiul din spatele imaginilor; inventează o dimensiune nouă, transparenţa, şi, într-un univers de nimic limitat, pe care privirea îl cuprinde din toate părţile, analiza lui riguroasă fixează figura omului şi a obiectului; el inaugurează o ordine a adevărului mai intensă decât însăşi ordinea vieţii şi pe care cuvântul „realism" nu o defineşte.

Amândoi, unul la Dijon celălalt la Bruges, aparţin acelei mari Burgundii ducale întinsă până-n Flandra şi care a cunoscut la sfârşitul rului al XIV-lea şi în prima jumătate a*

colului al XV-lea plenitudinea vieţii sale isto-Filip cel îndrăzneţ sau Filip cel Bun fac parte din aceeaşi familie umană, dotaţi cu acel i i instinct şi aceeaşi nevoie de măreţie ca Jean dă Berry, având însă vederi mai largi şi desfăţii irând o acţiune politică care se sprijină pe un înanaj mai robust1. Ei iubeau lucrurile frumoase nu ca nişte colecţionari ci ca nişte prinţi pentru care acestea sunt un fel de funcţie necesi fac parte din arta de a trăi, ca şi serbările strălucitoare şi ciudate, banchetele prelungite şi ordinele de cavalerie. Cronicile şi inven-fârc Je restituie episoadele şi decorul acestor fas-ini senioriale ale marii feudalităţi, un fel de in trăit în ajunul vremurilor în care aceasta i s-a cunoască puternicele lovituri ale unui burghez. Aveau privilegiul celor din fami-lin Valois de a chema la curtea lor figurile cele măreţe şi mai neobişnuite, fălindu-se oare

MU cu ele, dar în frumoasele lor oraşe din Flannistituţiile municipale şi patriciatul negusto-I1 şi în erau în egală măsură favorabile dezvoltării prinderilor cât şi talentelor. Era firesc ca ducii să cheme la Dijon oameni din Ţările de nu era o noutate, aceştia din urmă erau

H roşi la Paris şi în atelierele regale în secoll XIV-lea iar arta flamandă nu se deose în vremea aceea de arta franceză decât ilr-o anumită îndemânare şi prin obişnuinţa mi tor materii, ca piatra din ţinutul Meuse, n (o care nu sunt decât variantele unuia şi

În Iaşi stil.

MIIMI sculpturii franceze la sfârşitul secolu – lui dl XIV-lea este acela al statuilor de la că-i iiinze-Vingts şi al celor de la catedrala din ier. s, şi, într-o manieră mai greoaie, al con-li «Curţilor din Amiens 2. Este un echilibru desăi, şi am văzut ce se mai păstrează din subii monumentală în ceea ce priveşte calită-ţili ludiului şi unitatea modeleului: pacea lumi-iii I!< expresia unui calm profund şi a vieţii a formelor. Acesta este însă tonul

Parisului şi al atelierelor regale şi nu trebuie să uităm că sculptura funerară, de la mausoleul din Cosenza până la mormântul cardinalului Lagrange, tradusese cu violenţă dezordinea vieţii în însăşi imaginea morţii. Nimic asemănător cu arta flamandă, decât poate grosimea anumi tor volume, nu lasă să se prevadă o transformare a plasticii. Această trăsătură este mai sensibilă în Germania, printr-un anume lux al draperiilor, încă din a doua jumătate a secolului al XII-lea, mai ales în frumoasele statui ale corului catedralei din Naumburg. Dar trebuie să admitem că specificul unei arte nu stă neapărat în ilustrarea unei tradiţii sau a spiritului epocii cât în invenţie. Claus Sluter a fost prieten cu meşterii care lucrau la Mehun-sur-Yèvre pentru Jean de Berry; chiar la Dijon el a lucrat câtva timp sub conducerea lui Jean de

Marville înainte de a-i succeda. Documentele nu lasă nicio îndoială cu privire la originea sa: se născuse în comitatul Olandei 3.

La Dijon se mai păstrează încă trei grupuri de lucrări executate de propria lui mână sau legate direct de influenţa lui: portalul capelei dinastice a ducilor, la mănăstirea Champmol, şi, nu departe de aici, baza unei cruci împodobită cu figuri de profeţi şi cunoscută sub numele de Puţul lui Moise, în sfârşit cele două morminte de la muzeu: proiectul, poate după o concepţie a lui Marville, ca şi anumite părţi îi aparţin, restul fiind opera urmaşilor săi, nepotul său Claus de Werve, Juan de la Huerta şi Antoine le Moiturier. Se mai păstrează şi alte câteva rămăşiţe din crucea care comemorează patimile lui Cristos, mai ales capul acestuia şi o parte din bust. Fiecare dintre aceste memorabile ansambluri, nu numai Puţul lui Moise, merită acea atenţie deosebită datorată unei mari arte care impune secolului exemplul şi ascendentul noutăţii sale. Desigur nu ne putem aştepta ca portalul de la Champmol, capelă funerară, să fie compus ca un portal de catedrală; este firesc să apară pe el chipurile fondatorilor şi 1

de sfinţilor lor patroni. Dar statuile nu mai... susţin” zidul, ele nu

se mai înalţă pe nişte. stâlpi ci se sprijină pe console. Unele sunt în picioare, altele îngenuncheate iar cele care se desfăşoară în înălţime, Fecioara Maria, Sfântul Joan şi Sfânta Ecaterina, sunt duse parcă de lanul mişcării lor. Fecioara, atribuită prin tradiţie lui Jean de Marville, n-are nimic comun

II Fecioarele franceze din secolul al XIV-lea ţ. şi cu atât mai puţin cu surorile lor mai mari din

H ici lui al XIII-lea. Ea nu mai are nimic comun cu arhitectura, pare să înainteze spre noi într-un înmult de draperii pe care le adună energic i II mâna. La Sluter faldurile sunt adevărate compoziţii dramatice care au valoare în sine.

orpul care sălăşluieşte în ele şi pe care-l ascund are doar interesul de a le susţine mişni Ic, căderile şi unduirile bogate. Sunt nu atât mi organism viu cât un sistem de forţe, o combinaţie de axe care manevrează nişte cute pline da măreţie, străbătute de umbre adânci şi mişiluare. Jeluitorii din jurul mormintelor sunt mai puţin fastuoşi dar înzestraţi cu tot atâta iutoritate. Se ştie că este vorba nu de călugări i de rudele, vasalii, ofiţerii şi prietenii ducilor, reprezentaţi în liturghia funeraliilor îmbrăcaţi

Într-un fel de anterie, de rase călugăreşti din prislav negru, a căror lungime este menţionată locotelile financiare. Nu este pentru prima MiiiA când întâlnim pe părţile laterale ale unui iiiuimânt imaginea ceremoniei funebre dar ista capătă aici o amploare şi o varietate ne-runoscute până atunci. Procesiunea îndurerată id în frunte clerul înaintează sub fine arca-Iii de marmură. Fiecare figură este un studiu, lânrori de mare vigoare. Unele figuri mai li-cmte trădează gustul secolului pentru anecili ta i chiar acea familiaritate de inspiraţie pe

Kvul mediu, în toate perioadele sale, a ilnat-o cu imaginile şi ideile cele mai solemne, hai itiuiţi dintre ei au totodată acea unitate în li li ic care lipseşte figurilor de pe portal şi nu. este admirabilă în cele mai frumoase statui de pe Puţul lui Moise. Dacă le considerăm separat şi le mărim la proporţiile umane, ne dăm seama că toate aceste figuri au acea forţă monumentală deosebită care, chiar atunci când regulile acordului cu arhitectura sunt neglijate, se păstrează încă în figurile larg cioplite, compacte, ansamblu şi monument în sine şi prin ele însele. Ne dăm seama de acest lucru la sfârşitul secolului al XV-lea, într-o capodoperă legată de aceeaşi inspiraţie dar care-i depăşeşte

amploarea şi anume mormântul lui Philippe Pot, senior de La Roche-Pot şi mare judecător în Burgundia lui Ludovic al XI-lea: dar procesiunea îndurerată a lui Philippe Pot este alcătuită dintr-un soi de arhitectură umană mai puternică şi mai dură decât colonetele şi arcuiturile mormintelor ducilor; ei poartă pe umerii, tăiaţi parcă de dala funerară, seniorul mort zăcând în haine de război; au măreţia monumentelor primitive ale celţilor făcute din pietre greoaie aşezate în picioare.

Aceeaşi măreţie, care aparţine istoriei şi-i depăşeşte cadrele, o găsim şi în Puţul lui Moise. Din punct de vedere iconografic, Sluter interpretează vechea corespondenţă dintre cele două Testamente care figurau odinioară pe portaluri dar cortegiul Prevestitorilor care-i introducea pe credincioşi în biserica lui Hristos s-a transformat într-un fel de soclu supraomenesc pe care sunt înfăţişate Patimile. Desigur, acesta este exemplul cel mai remarcabil al acordului dintre teatru şi arta figurată, una din caracteristicile sfârşitului Evului Mediu şi totodată, dacă nu transpunerea în piatră, cel puţin amintirea, prin subiect şi poate prin costume, a unei grandioase drame, Profeţii judecători ai Domnului. Se poate însă măsura distanţa dintre o desfăşurare scenică şi unitatea genială a partiului unui mare sculptor care, din învăţătorii Vechii Legi, face cariatidele Evangheliei. Grupaţi pe feţele unui bloc poliedric, având deasupra îngeri înlăcrimaţi care susţin cornişa deasupra căreia se înalţă crucea, între Fecioara

Maria şi Sfântul Ioan, ei sunt totodată martorii vieţii contemporane, unii dintre ei au chiar chip sau veşmânt contemporan, şi misterioşii vizionari ai scripturilor. Moise este în afara timpului. Poate că este vorba despre un portret, dar un portret transfigurat. Formidabila lui ca-Incitate nu este a unui om ci a unei rase mai vechi. Îşi ţine capul dat pe spate, are ochii puternic înscrişi sub arcadele sprâncenelor, barba lungă împărţită în două răspândindu-se pe piept şi corpul robust şi scurt, lăţit încă de I uleie transversale ale tunicii: trebuie să recunoaştem în geniul meşterului care l-a conceput nu ecoul unui moment ci continuitatea unei dinastii spirituale care începe poate cu meşterul Miithieu şi se prelungeşte până la noi prin Micholangelo şi Rodin.

Arta lui Claus Sluter şi a meşterilor din «leiierul său defineşte arta burgundă din secolul al XV-lea. Desigur este nuanţată de o serie di inflexiuni care vin, de-a lungul timpului – udul Franţei, de pe Loara şi

din ţinutul Hinului. Dar el păstrează amprenta începuturile tfi are constanţa unei „maniere”. Tipul 1 io, irelor burgunde, scurte, compacte, înecate în faldurile veşmintelor se răspândeşte cu uşi amploare ca şi tipul flexibil al Fecioa – din secolul al XIV-lea. Din acelaşi tip parte şi bătrânul profetic. În acelaşi timp Ipiura se desprinde din ce în ce mai mult – i hitectură, acceptă sugestiile picturii şi ale t – < 11111111 i în retablele de lemn sau de piatră cu i „i” M.ije multiple, scene compartimentate, mini de episoade, de găselniţe şi de drăgălă-fa miliaritatea ucide monumentalitatea, nle care părăsesc portalurile se grupează morea în scenă a înmormântării lui Cris-iiie jucată de nişte buni actori. La Tonnerre, Shmimnnt, Solesmes, mai târziu la Saint-i i I vi mai târziu în Bretania, unde arta morlel. n –, într-o formă populară, are o asprime

H i – sie lipsită de frumuseţe, în general în

< (! (lentul, ultimul act al dramei Patimilor rupe în cele din urmă legăturile care ar mai fi putut încă să unească plastica monumentală şi arhitectura. În semiîntunericul capelelor, personajele acelea cu trupuri masive şi uneori

Împodobite cu culori vii compun un tablou destinat să izbească imaginaţia prin singularitatea efectului, prin puterea imitaţiei şi resor-Iturile unei dramaturgii elementare. Aceste caracteristici nu exclud poezia talentului. Ea este vădită în acele Pietà, imagini de altfel foarte frumoase uneori ale Jeluirii Mamei, al căror cult, gust şi imitaţii le răspândiseră Meditaţiile lui PseudoBuonaventura. Din punct de vedere al formei acestea ne ofereau o temă admirabilă alcătuită din compoziţia a doua corpuri dintre care unul în nemişcare şi răsturnat pe spate pe genunchii celuilalt. Rigid, încordat din cauza morţii sau încă suplu şi cald căci viaţa abia l-a părăsit, Fiul, în braţele Mamei aplecate asupra lui, este expresia cea mai patetică a acestei religii, a durerii şi a morţii care umple sfârşitul Evului Mediu. În atelierele din sudul ţinutului Champagne, la Troyes, în lemn sau în piatră, meşterii din epoca aceasta şi urmaşii lor, în cursul secolului al XVI-lea, au executat numeroase şi frumoase exemplare ale căror variaţii pe această temă unică dovedesc atât calitatea sensibilităţii lor cât şi o mare virtuozitate. De altfel, în galeriile bisericilor, invadate de o vegetaţie exuberantă de forme ornamentale, legată sau mai bine-zis agăţată de arhitectura cea mai prolixă, ei aveau să dea tonul suprem al

acestui baroc gotic care supravieţuieşte importului de forme italiene, încorporându-le. Încă din prima jumătate a secolului ni XV-lea, în reprezentările figurate, independenţa sculpturii faţă de cadrele monumentale, căutarea unei monumentalităţi în sine, combătută de I altfel de sentimentul anecdotic, de fastul punerii în scenă şi de tratarea picturală, aceste I caracteristici, adăugate acelora imprimate în I arta timpului de mistica şi estetica durerii, na I dovedesc în modul cel mai viu cu putinţă opo-l

Iţia dintre acest romantism gotic şi ordinea, împăcarea senină şi optimismul creştin al secolului al XIII-lea.

1. – 1 1: „Sluter şi Van Eyck. I.

— Vezi H. David, Philippe le Hardi duc de Bourgogne \rigent de\ France, le train somptuaire d'un grand Va-/ «C (Dijon, 1947.

1 u privire la situaţia sculpturii în Franţa la sfârşitul

Inlui al XIV-lea, vezi G. Troescher, Die burgundische fuitih des amgebenden Mittelalters und ihre Wirkungen auf

I/I. – curopaische Kimst, Frankfurt-am-Main, 2 volume, 1940.

I ic de puncte de vedere sunt încă discutate, de exemplu îi ca exactă a stilului şi a influenţei lui André Beaum. În această privinţă, vezi P. Pradel, Les tombeaux barles V, Bulletin Monumental, CIX, 1951, pp. 273 – I.ilunde-Mailfert, Le palais de justice de\ Poitiers, Conirdieologique de Poitiers, 1951, pp. 27 – 43; H. Bober, Anort Beauneveu and Mehun-sur-Yèvre, Speculum, XXVIII, pp. 741 – 753.

I I Irisovul abaţiei Saint-Étienne din Dijon menţionează, i. lui de 7 aprilie 1404: „Claus Sluter de Orlandes, în d ymages”. Orlandas se interpretează tradiţional ca Ilie pentru Olanda. Lt. – col. Andrieu vede în acest culi. Înscrierea unei localităţi din Boulonnais. Pe de altă

fe «nr. fiii” că Claus de Werve, nepot al lui Sluter, era din

Hmlinm, în Olanda, ceea ce confirmă originea olandeză a

ICI. În sfârşit, un act de graţiere, descoperit de H.

Hp, «cumulează la Bourges, în septembrie 1385, un anume

Icusseure, „zis din Mainz”...

— Sluter lucra în i. i ic; \ aceluiaşi an la Dijon ca al doilea meşter al

I ni. În Marville, căruia i-a succedat în 1389. În 1392, I 4 ilu «l. i Paris; în 1393, la Mehun-sur-Yèvre, unde a stu

perele lui André Beauneveu; în 1395, la Liège. În

(I niiirmântul lui Filip cel îndrăzneţ, proiectat de Jean

I Mu viile (?), portalul de la Chartreuse şi puţul lui IM, executat numeroase lucrări, mai ales la castelele igilly Germolles (1397 – 1399). Se crede că a murit miie 1406, după ce se retrăsese (în 1404) la abaţia

Îl i ilfnne. Claus de Werve lucra cu unchiul său din

1396. În 1410 a terminat mormântul lui Filip cel îndrăzneţ (mort în 1404). Executarea mormântului lui Jean cel Fără de Frică şi al Margaretei de Bavaţia a fost amânată până în 1435. Acesta nu era încă terminat în 1439, la moartea artistului, căruia Filip cel Bun i-a desemnat ca succesor pe aragónezul Juan de la Huerta (1443 – 1462), înlocuit la rândul lui de Antoine Le Moitutier, sculptor din Avignon. Mormântul a fost terminat în 1476. Tot lui Le Moiturier i se atribuie şi mormântul lui Filip Pot, care depăşeşte de altfel capacităţile mediocre ale acestui meşter. Cea mai recentă monografie cu privire la Sluter este cea a lui H. David, Claus Sluter, Paris, 1951, unde din păcate nu sunt discutate problemele originii stilului şi ale primelor lucrări ale lui Sluter dinaintea perioadei sale din Dijon. În legătură cu aceste probleme delicate, în afară de importantele lucrări ale lui G. Troescher, vezi J. Duverger, De brusselsche steenbkkeleren der XIVE en XV” eeuw… Klaas Sluter… Gând, 1933, Brussel ah Kunstcentrum în de XIVE en de XV* eeuw, Anvers-Gand, 1935; A. Liebreich, Rechevehes sur Klaus Sluter, Bruxelles, 1936; şi D. Roggen, Klaas Sluter voor zijn Vertrek naar Dijon în 1385, Gentse Bij-dragen. Tot de Kunstgeschiedenis, XI, 1945 – 1948, pp. 7 – 40. Sluter era instalat la Bruxelles în 1380 şi i se pot atribui aproape cu siguranţă mai multe console scupitate de la primăria din Bruges, precum şi Profeţii de la primăria din Bruxelles.

II

Când arhitectura nu mai exercită asupra celorlalte arte acea influenţă care supune legilor sale compoziţia şi chiar forma imaginilor, pictura devine locul experienţelor privitoare la spaţiu. Acesta este desigur faptul cel mai remarcabil al secolului al XV-lea în Occident şi în Italia. În ceea ce priveşte Italia vom vedea modul în care acest fapt se poate pune fără contradicţie în acord cu naşterea şi reînvierea unui stil arhitectural. Nu în pictura murală gotică trebuie căutate semnele unei schimbări fundamentale în această privinţă. Ea este încă stăpânită de zid iar spiritul secolului se poate recunoaşte în alte trăsături: în delicatul sentiiin iit profan, amploarea faldurilor, figurile prelungite, în reprezentarea Virtuţilor, a Viciilor şi a Sibilelor şi, în Dansul Morţilor –

de la <H «1 de pe osuarul Inocenţilor din Paris, astăzi îi părut, până la memorabilele picturi de la e liaise-Dieu şi la cele care decorează sub o boltă în formă de carenă capela Kermaria-Nis-<) uit, din Bretania[1] – obsesia morţii îmbinată un sentiment egalitar, exprimate, cu mai Biultă împăcare şi gravitate, încă pe reliefurile ludecăţii de Apoi din catedralele secolului al III-lea. Progresele unei căutări care va înlocui treptat plinul suprafeţelor decorate cu nu-i adâncimii, prezentată mai întâi ca un arti-u magic, cu transparenţa aerului şi în sfâr-II cu o construcţie raţională a spaţiului trebuie studiate în manuscrise. Poate că această i Hilare este consecinţa firească a acelei vaste discoperiri a lumii, a cărei istorie este legată i< arta gotică cu mult înainte de Renaşterea Italiană, dar această consecinţă se întoarce Olilar împotriva acestei arte. Ea există poate în unmene în orice încercare de a „raţionaliza” fi HI na, în geometria lui Villard de Honnecourt şi în fizica lui Robert Grosseteste de exemi>în Dar ea păstrează mult timp de-a lungul demersurilor care o conduc la posedarea n aiului” şi a „obiectului”, caracterul de irea-l ilstn sau, dacă vreţi, propria ei calitate poetică. Cu ilt.tr cuvinte viaţa este mai mult ca oricând IIHme. Pe pagini cu miniaturi delicate ea 11 t.! 1 un tablou al adevărului cât şi un basm. O mai privim o dată cel mai celebru manual epocii. Calendarul din Les Tres Riches tttuifs du duc Jean de Berry continuă vechile Hilaro din piatră în care sculptorul cate-ll atât lor rezuma în câteva figuri sobre muncile anului creştin, dar în spatele pluga-11, ni lucrătorilor din vie, al păstorilor, al iţilor şi al seniorilor se înalţă desenul păl1111111 cu panta colinelor, perdeaua pădurilor şi castelele prinţului tratate cu o subminuţiozitate, ca nişte capodopere de orfèvrerie sau ca acele modele de biserici pe care donatorii le oferă Fecioarei în palma mâinii întinse. Aceste lucruri sunt îndepărtate şi prezente totodată, aşezate, ca pe nişte benzi, unele în spatele celorlalte, în funcţie de nişte artificii care amintesc de „cartografia” sieneză, dar fără nerăbdarea de a aprofunda întinderea, în acelaşi timp, Les Tres Riches Heures[2] cuprind şi peisaje vizionare care n-au nimic din realităţile terestre şi care alături de peisajul feudal şi de peisajul ţărănesc dau înfăţişare concretă miracolelor imaginaţiei creştine. Stânci abrupte, pante imposibile, o lume pustie ca o cavernă, o lumină aurie, fixă şi strălucitoare în acelaşi timp, toate aceste elemente ale reveriei secolului le vom regăsi nu numai în primele trei file din Antiquités judaiques, care aparţin aceleiaşi tradiţii, dar şi în

continuarea acestei culegeri şi în întreaga operă a lui Jean Fouquét, îmbinată cu poezia matinală şi paşnică a Loarei şi cu amintirile Italiei.

Dar, înainte de a fi oarecum filtrat prin raze subţiri, prin note sensibile care sunt acelea ale „adevăratei” lumini şi ale unei lumi himerice, irealismul auriului, în maniera sieneză, domină, în atelierele din Nord, concepţia spaţiului la pictorii de panouri anteriori lui Van Eyck. Aceste panouri sunt intermediare între pictura murală şi miniatură. Uneori au vasta desfăşurare a picturii murale iar stratul de ghips de pe pânza lipită de lemn, care primeşte tonul de culoare, devine un fel de suport mural. Alteori au calitatea preţioasă a culorii, acea prospeţime unitară care nu este totuna cu limpezimea, precum şi tuşele aurii ale miniaturii. Pictorii anteriori lui Van Eyck, chiar şi cei mai atenţi la viaţa formelor, sunt încă limitaţi la poezia suprafeţelor frumoase, şi la armonia masei. Este adevărat că miniaturiştii le-au luat-o înainte în privinţa experienţelor de spaţiu deoarece nu se temeau de distrugerea zidului şi puteau să încredinţeze unor obiecte portative, de pe pagina unei cărţi, căutările de un îndrăzneţ rafinament cu privire la proimea peisajelor. Dar şi unii şi ceilalţi, fie le chemau Malouel, Broederlam, sau Limbourg, lucrau, dacă se poate spune aşa, în ace-Inţii univers al acuarelei. Ceea ce în mod impropriu se numeşte descoperirea picturii în ulei este în primul rând transpunerea „calităţii preţioase” într-o altă materie, mai bogată ca nurul, mai profundă şi mai ales mai variată. A mul respinge lumina, creează în jurul figurilor şi chiar în ele o radiaţie abstractă de o pună. Ho monotonă: eforturile făcute de pictori pentru a-i da varietate, pentru a-l face să vibreze cu un fel de falsă diversitate sunt tocmai (Invada acestui fapt. Culoarea tablourilor lui Van Eyck primeşte lumina, o absoarbe fără a o i, e prin intermediul cristalului şi o radiază, plină de viaţă şi căldură. Aceasta este marea iiimbare. Se poate ca Margaritone d’Arrezzo I fi cunoscut acest procedeu; sigur este că leiile lui Jean cel Bun menţionează pici în ulei. Dar folosirea sistematică a unui

<! în” care dă materiei unei arte transpanii. i şi strălucire, virtuţi dobândite odată perii ildeauna de pictură, se datorează ateliere – flamande şi tablourilor lui Van Eyck.3.

astă folosire atrăgea după sine şi alte con> m (e decât această nouă frumuseţe a mate – i. i i.1 Imn îmi Ea crea în jurul formelor un îi HI li II fluid pe care vederea îl parcurge şi-l muie fără a întâlni obstacole, orizontul în” M.1 ni fiind o barieră ci sugerarea nedefinită a

ÎI IM i huni de dincolo de unde par să vină spre figurile pentru a creşte treptat în mărime, ni i.sl.enţă şi strălucire. Ea înseamnă oarecum lin mijloc de a „ilimita” spaţiul şi de a-i face

IM ilul. – i puritatea de cristal, chiar în corpucare se află în interiorul lui. În sfârşit, în i ce priveşte mânuirea penelului, ea acorda

lere necunoscută până atunci analizei, în MAIIIKI tuşei să alunece fără ca tonul de cusă se prelingă, păstrând o constantă fier îi mir o materie care în cursul executării nu-şi pierdea nimic din prospeţimea ductilă. Astfel, se desfăşoară sub ochii noştri acest întreit privilegiu, frumuseţea tonului, transparenţa mediului şi fermitatea analizei. El creează pictura modernă.

Dar geniul lui Van Eyck aparţine încă strict Evului Mediu şi secolului său, prin iconografie, bineînţeles, dar mai ales prin poetică şi poate.] printr-o anumită filosofie a microcosmosului, al cărei caracter şi origini ar trebui poate definite şi studiate. Pe măsură ce se destramă principiile artei monumentale iar pictura ia locul sculpturii ca mijloc de expresie şi mai ales ca procedeu de cunoaştere a universului asistăm la dezvoltarea gustului pentru ceea ce este infinit mic. Această pasiune a detaliului minuţios executat trebuie oare confundată cu atitu-l din ea de pasivitate vulgară numită îndeobşte realism? Dacă am privi realitatea cu ochii pictorilor de atunci ne-ar apuca ameţeala. Contemplând acele uriaşe şi minuscule peisaje orăşeneşti în care, în pieţele publice, merg încoace şi încolo fiinţe abia perceptibile şi totuşi construite pentru a îndeplini cu exactitate toate treburile vieţii, te întrebi dacă gândirea artistului nu se întâlneşte cu aceea a astrologilor şi a misticilor şi dacă intenţia lui n-a fost de i-a însera în lumea lui Dumnezeu o lume pictată care îi repercutează la dimensiuni infinitezimale propriile ei dimensiuni, ca şi cum figura umană plasată în centrul cercului zodiacal ar] fi microcosmul fiinţei universale. Cred că ol glinda circulară şi bombată agăţată de zidul camerei nupţiale în care cei doi Arnolfini îşi fac) jurământ de credinţă (Londra) 4 este o dovadă în acest sens. Acest instrument optic, plasat exact în centrul compoziţiei şi care se deschide atât spre regiunile realului cât şi spre ţinuturile imaginarului, nu este doar o fantezie pito-rescă niciun simplu accesoriu de mobilier. O-glinda nu este goală. Ea conţine un microcosm al scenei răsturnate şi, în spatele imaginii celor J doi soţi, apare imaginea a doi martori care nu I

totrţin lumii tabloului. Inversare şi reducere Qtre transpun

într-un univers apropiat şi îndepărtat ceremonia a cărei imagine a trasat-o ar-tlltul ca un certificat: „Johannes de Eyck fuit Iile”.

I >esigur progresele ştiinţei numite perspecau făcut posibile combinaţii ca acestea sau curând au dat misterului un aer de reali-C Dar în cazul perspectivei micimea figuri-l” i îndepărtate nu este decât un element, printre multe altele, al structurii raţionale a spaţiului şi I urmai prin acordul dintre toate părţile perliva devine „firească”, adică perfect iluzio-hh. ia. Suntem atât de obişnuiţi, prin exerciţiul Vederii şi prin cunoaşterea atâtor opere de artă „În perspectivă”, cu micşorarea figurilor din planurile îndepărtate încât trebuie să facem un ffni t pentru a le găsi mici dat fiind că ele nu Rint. şi nu ni se par mici. Dar artiştii care au Aplicat regulile perspectivei când acestea erau complet noi i-au considerat efectele ca nişte filuilaţenii care meritau toată atenţia şi comi jortnu o poezie neobişnuită. Planurile îndepărbt «\ cu figurile lor la scară foarte mică, conni II ti iau în ochii lor un diminutiv al universului. Imaginea redusă în oglinda bombată acei uluca/ă distanţa, micşorând figurile. Reflecmi t fi în oglinda plană nu face decât să du-l’îi distanţa care o desparte de imagine. Suita bombată prinde cavitatea şi curba Iţim II Astfel, în circumferinţa cadrului, o pertţii Mtivă devenită arbitrară reînvie microcos-iiHii, 1, 1 le I universul conţine dublul său, minus – B ţi inversat, la îndemâna oricui şi totuşi ibil. \<.1 „realist” atât de atent, acest burghez şi. nul puternic încadrat în clasa sa prin in Ul în municipale, este deci exact contrariul IIIMM… liservator pasiv, prins în dezordinea evi-ili ni. – im. Alcătuirea secretă a compoziţiilor sale, illlipoate pe o reţea geometrică, este ad-i>il. şi nu numai prin felul în care se echili – şi se contrabalansează masele, dar chiar prin desenul aripilor. Ele au o amploare şi o măreţie care se impun profuziunii faldurilor de tip burgund, acelor frumoşi munţi de stofă sau de lenjerie, etajaţi şi combinaţi ca structurile Apeninului văzute de Leonardo. Fecioara, numită a canonicului Van der Paele, din Bruges oferă poate cel mai frumos exemplu în acest sens, dar aceeaşi ştiinţă şi acelaşi mister le regăsim chiar şi în compoziţia portretelor, într-un mod mai general, orice realitate este pentru Van Eyck misterioasă, în faţa obiectului el pare să-l descopere pentru prima oară şi îl studiază ca şi cum ar vrea, printr-un efort de răbdare poetică, să-i desluşească enigma, să-l „farmece”, să-i înzestreze imaginea cu o a doua viaţă tăcută. Totul i se pare unic şi, în adevăratul sens al cuvântului, singular. În acest univers în care nimic nu este

interşanjabil, accesoriul şi neînsufleţitul dobândesc valoarea fizio-nomică a unui chip. În camera în care stau în picioare Arnolfini şi soţia sa, pălăria înaltă a bărbatului, lampa minuţios lucrată care atârnă de tavan ca o floare de foc, oglinda al cărei rol am încercat să-l explicăm, totul este o reverie a ciudăţeniei lucrurilor obişnuite iar oraşul care, între colonetele şi sub arcuiturile tabloului numit Fecioara cancelarului Rolin (Luvru) îşi desfăşoară pe cele două ţărmuri ale unui lat fluviu dublul său peisaj de acoperişuri, şi care este poate Lyon sau Liège sau Maestricht, după unele identificări nesigure, este în primul rând, în transparenţa aerului nemişcat, în seninătatea unui sfârşit de zi, albastru şi auriu, o reverie a lui Van Eyck. Cită amploare capătă această aptitudine de a imagina realul şi de a-l simţi, în ţinuturile reculegerii întru Dumnezeu şi ale vieţii mistice! La biserica Saint-Bavon din Gând, retablul Adorării Mielului reînvie o veche gândire creştină, ca şi cum sfârşitul Evului Mediu s-ar întoarce către începuturile credinţei, într-un peisaj te –, restru şi ceresc, real şi paradiziac, care îmbină profilurile şi monumentele Ţărilor de Jos cu ulumentele unui vis mai îndepărtat. Zonele eta-iii «de vegetaţie, de la graminee până la coni-înaintează către un orizont pe care se multă biserici uşor de recunoscut, ca de exemplu catedrala din Utrecht, amestecate cu alte Midi care sunt transpuneri sau ficţiuni. Caii i cei buni, judecătorii integri au carac-i 1111 direct şi puternic al vieţii, nu sunt sustraşi gravitaţiei, sunt fiinţe din carne şi oase, însăşi materialitatea lor este imprimată de una mai frumoasă, obţinută prin energia ilui, strălucirea tonului şi calitatea medil «li vă. Marile figuri care-i însoţesc sunt într-un HI şi mai înălţător: Dumnezeu Tatăl, în gloria lui. arc măreţia epică a Dumnezeului din Apoi hps, iar Adam şi Eva, în umanitatea lor nei Hnică, au ceva paşnic şi sălbatic totodată.

DTK. Sluter fi Van Eyck. II.

Aceste picturi au fost descrise de M. Thibout, La. i Iiide Kermaria-Nisquit et ses peintures murales, Con (i inliiâologique de Saint-Brieuc, 1949, pp. 70 – 81.

<l. ltre 1410, când Jean de Berry avea aproape şaptezeci

I* mi, Irs Trfo Riches Heures (Chantilly) au fost începute

4* noi nepoţi ai lui Jean Malouel, cărora li s-a dat numele molului lor de baştină, Limbourg, în Gelderland. Cei doi

I i<ti mai mari, Pol şi Hennequin, erau în slujba ducelui

I în> i din 1402. Fratele mai mic, Hermant, era ucenic în

Vi>. i început ca orfevru. În 1411, toţi trei aveau titlul llţţi Ciimerişti ai prinţului. La moartea lui Jean de

H» iiv, în 1416, erau terminate treizeci şi nouă de miniaturi

Ulmi, dottizici şi patru de miniaturi mici şi optzeci şi şase

de lilerc ornamentate. Anumite compoziţii nu erau decât

»!< (un în peniţa. La sfârşitul secolului, Carol de Savoia ni reilinţat terminarea operei (1485) lui Jean Colombe, Im Michel Colombe, care a executat douăzeci şi trei fie miniaturi mari şi treizeci şi opt mici (f° 52-i° 199) şi le circ lipseau. Vezi Comte Paul Durrieu, Les Tres

Hfcyi Ihures du duc de Berry, Bibliothèque de 1 École des

MHIM, I. XIX, 1903; G. Hulin de Loc, Les Tres Riches

M i/e Jean de France, Bulletin de la Société d'histoire et d'archéologie de Gând, 1903; Henri Malo, Les Tres Riches Heures du duc de Berry, Paris, 1933. Originea italiană a peisajelor care ilustrează Les Tres Riches Heures şi Chester-Beatty Hours (cu puţin anterioare) a fost demonstrată de O. Păcht, Early Italian Nature Studies and the Early Calendar Landscape, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, XIII, 1950, pp. 13 – 47.

3 Jan van Eyck, originar din Gelderland, s-a născut între 1385 şi 1390. Înainte de 1417, lucrase cu siguranţa pentru Wilhelm de Bavaria, conte de Olanda (colaborare la Les Heures de la Torino şi la Les Heures de la Milano?), şi, din 1422, pentru fratele acestuia, Jean de Bavaria. În 1425 intră în slujba lui Filip cel Bun. Între 1425 şi 1430, călătoreşte prin Portugalia şi Spania. Stabilit la Bruges în 1432, termina aici retablul Mielului mistic. Căsătorit în 1433 şi tata al unui fiu în 1434, pictează în acelaşi an portretul lui Arnolfini. Se presupune ca Fecioara cancelarului Rolin este contemporană cu pacea de la Arras (1435). Fecioara canonicului Van der Paele datează din 1436. Jan van Eyck a murit la Bruges înainte de 9 iulie 1441.

— Fratele său Hubert, mort în 1426, ar fi început retablul Mielului. Nu se cunoaşte nimic sigur în legătură cu activitatea sa, iar colaborarea cu Jan a fost foarte discutată. Vezi K. Voii, Die Werke des Jan Van Eyck, e me krkische Studiei, Strasbourg, 1900: Max Friedländer, Altniederlandische Malerei, Berlin, 1924 (vol. I) şi mai ales E. Renders, Hubert Van Eyck... Paris, 1933. Teza tradiţională este acceptată de Schmarsow, Hubert und Jan van Eyck, Leipzig, 1924, şi F. Winckler, Die flamische Btichmalerei des XV. und XVI. Jahrhunderts,

Leipzig, 1925. Un număr considerabil de publicaţii au fost consacrate fraţilor Van Eyck după 1938. Acordându-i o deosebită importanţă, trebuie să semnalăm lucrarea lui Ch. de Tolnay, Le maître de\ Flemalle et les treces Van Eyck, Bruxelles, 1939, care modifică perspectiva tradiţională demonstrând că multe dintre invenţiile atribuite fraţilor Van Eyck existau de fapt în lucrările cu puţin anterioare ale lui Robert Campin (Maestrul din Flemalle). Această teza a fost în general adoptată. Datele cele mai recente în legătură cu începuturile picturii flamande se găsesc în E. Panofsky, Early Netherlandish Painting, its Origins and Character, 2 volume, Cambridge (S-U.A.), 1953. Vezi de asemenea L. van Puyvelde, The Flemish Primitives, Bruxelles, I'MS; La pelnture flamande au siècle des Van Eyck, Brullllei, 1953, şi excelentele precizări ale lui O. Păcht, A Ntw Book on the Van Eycks, Burlington Magazine, 1953, ip. 49 – 253, lucrare scrisă în legătură cu publicarea cărţii lui L, van Baldass, Jan van Eyck, Londra (Phaidon), 1952. Livre des Heures de la Torino este încă o problemă controvers. ită; atribuirea unui pictor olandez anterior, propusă mai întâi de M. Dvořák şi acceptată, printre alţii, de Ch. de i-iln. iy şi O. Păcht, nu este admisă de E. Panofsky, care lui lină să atribuie şi aceste miniaturi lui Van Eyck, în timpul şederii sale la Haga între 1422 şi 1424. În ceea ce-l'Mvejte controversa legată de Hubert van Eyck, în ciuda Ililudinii negative adoptate de E. Renders, Jean Van Eyck şi le polyptyque deux problkmes resolus, 2 volume, Bru –, 195C, existenţa lui este admisă astăzi de majoritatea iilor iar publicarea lucrării lui P.B. Coremans, L'A-giifiiu mystique au laboratoire... Colecţia „Les primitifs fum. inds", seria a III-a, vol. II, Anvers, 1953, constituie II li. i/. i mai fermă pentru confirmarea rolului celor doi fraţi laborarea retablului din Gând. În ceea ce priveşte asiitehnice ale picturilor flamande, vezi, J. Maroger, The I Vormulas and Techniques of the Old Masters, New Vnrk, 1948, şi P.B. Coremans, R.J. Gettens şi J. Thissen, I! trehnique des primitifs flamands, Études de Conserva-Iliin. I, 1952.

Vezi E. Panofsky, an van Eyck's Arnolfini Portrait, hiiiliriifton Magazine, 1934. Tabloul, care comemorează şi i. îsătoria lui Giovanni Arnolfini di Lucea, având lint. i la Bruges înainte de 1421, mai t'irziu consilier al

Im tic Burgundia, apoi general al finanţelor în Normanii Jeanne de Cenom, de origine tot din Lucea, dar

familie stabilită la Paris, figurează cu siguranţă în i.i., MI nu

Margaretei de Austria, unde Arnolfini este denu

IIIM I Ici noul cel subţire. El a fost descris de Vermander, tu. nu I văzuse, în biografia pe care i-a făcut-o lui Van ţ\<V (IM>4): interpretând cuvintele „per fidem”, care nu i II.i. iltceva decât un jurământ solemn de credinţă, AI r i iiitur a introdus în descrierea sa imaginară o personi-flidiii. ilegorică a Credinţei, care uneşte mâinile soţilor

P

lent exemplu de contrasens care dă naştere unei fic... lu’. iic clementele compoziţiei, distribuite cu o sime-i plinii de solemnitate, evocă profunda semnificaţie a căsătoriei, la care Jan van Eyck atestă că ar fi fost prezent. Nu numai câinele, simbol al fidelităţii, ci şi singura luminare a candelabrului care arde, luminarea nupţială, amintire a anticei taeda etc. Faptul că mâna stângă a logodnicului se uneşte cu mâna dreaptă a logodnicei îi permite lui Arnolfini să înalţe mâna dreaptă într-un gest de rugăciune, echilibrând volumul corpului şi „închizând” totodată această parte a compoziţiei. Această pagină misterioasă, aproape mistică, transfigurează evenimentul.

III

Această pace profundă a unei arte de mare intensitate şi totodată de mare reculegere este oare caracteristica unui mediu social sau trăsătura unei anumite rase, cum au afirmat-o atâţia? Ea este, mai degrabă, apanajul unei familii de spirite. Această armonie concentrată care înlănţuie, subordonează şi reuneşte strict părţile compoziţiei într-o lume transparentă şi compactă, este oare o moştenire a miniaturii iar ritmul savant şi frumoasa compoziţie a lui Rogier van der Weyden1 trebuie considerate, dimpotrivă, ca rezultatul influenţei marilor tapiserii decorative sau al pânzelor pictate? Sigur este că pictorii şi ţesătorii de la tapiserii colaborau între ei. Jean de Bruges, autorul cartoanelor tapiseriei Apocalipsului din Angers, executată de Nicolas Bataille începând din 1370, nu este o excepţie. Chiar dacă nu se mai păstrează celebrele compoziţii ale lui Rogier, care decorau Sala de Justiţie a Primăriei din Bruxelles, ştim că acestea sunt reproduse în tapiseriile din Berna. În asemenea vaste tapiserii se mai putea păstra încă antica măreţie a stilului.2

Arta tapiseriei a însemnat pentru Occident ce a însemnat fresca pentru Italia. Împreună cu vitraliul, ea este poate expresia cea mai

originală a geniului său. Desigur, picturile murale sunt încă numeroase în ţinuturile franceze din secolul al XV-lea. Dansul Morţilor de la Chaise „I

Dleu, Artele Liberale de la Puy, sunt de ajuns I „— iitru a sugera importanţa şi interesul acestei nic. Dar calitatea monumentală se păstrează tacă cu vigoare în tapiserii. Înaltele lor figuri de fie pe un fond cu semănături, fie pe ije jumătate imaginare jumătate adevărate III nvie în jurul seniorilor, visele cavalereşti, tnătorile şi jocurile din care făcuseră podoabe ţi chiar stilul existenţei lor ca şi visul unei v Icţi idilice, departe de nugae curialium, acea [lată ale cărei farmece fuseseră odinioară ridiento în slăvi de Jacques de Vitry în Dit de I Kine-Gontier. În bisericile franceze tapiseria «îi laşoară cu o amploare ciclică uneori formidabila un tablou al vieţii umane în care de la Kiici-rca Lumii şi până la Judecata de Apoi evenimentele sau aluziile istorice se îmbină cu îni I urile Evangheliei sau cu lupta între Vir-l M 11 şi Vicii. Desigur Apocalipsul din Angers încă impregnat de arta plăcută a secolului al XIV-lea şi tributar stilului figurinelor lin atelierele pariziene; monştrii, cărora criza ilă a secolului următor le va da o viaţă i i mică şi înfricoşătoare, o viaţă romanică, nea eleganţa heraldică a animalelor de pe bitt/oane. Cu şaizeci de ani mai târziu, în ate-Ih’icic din Arras şi Bruxelles, tapiseria, elibe-l-l KIU-SII de spiritul miniaturii, şi-a cucerit propriul ei stil şi propriile ei dimensiuni. Ea” impresionează mai puţin prin anumite raiuri cu accesoriile, cu acele „mansions” şi punerea în scenă a misterelor, decât prin lui epic al compoziţiei şi prin numărul, ÎI r/i şi diversitatea mulţimilor de oameni lini le populează. Suspendată de pietrele cate-liinlei, tapiseria este făcută la scara dimensiu-hll H lor uriaşe. Mai mult decât materia murală, IhMli iia din care este ea făcută e caldă şi sub-Mi i. i satisface acea înclinaţie pentru lucrul BT, preţios, lucrat cu greu, care se află în iii” 111 acestei civilizaţii dar în acelaşi timp o I Inw. a în ordinea adevăratelor măreţii. Ro-i miorilor de cartoane este deci foarte mare nu numai în istoria tapiseriei dar, în virtutea schimburilor şi a reacţiilor, în însăşi istoria picturii şi în viaţa spiritului. Totuşi în cazul lui Rogier şi poate şi al lui Hugo van der Goes trebuie să introducem şi un talent deosebit care-l înrudeşte pe pictorul din Tournai cu cioplitorii de imagini, plasându-l printre meşterii de cea mai bună calitate care, în pictură, au fost sculptori.

Partea centrală a retablului Judecăţii de Apoi, păstrat la Hospice

de Beaune, este alcătuită ca un timpan, cu registrul inferior al învierii morţilor împărţit în două de îngerul care cântăreşte sufletele, acesta având deasupra figura lui Cristos-judecător încadrată, într-o remarcabilă simetrie, de Fecioara Maria şi Sfinţii în rugăciune. Nudurile, atât de simple şi de ferme, asemeni nudurilor care apar pe vechile lin-touri din ţinuturile franceze, au calitatea nudurilor lui Degas, şi el pictor şi sculptor. Un instinct al artei statuare păstrează încă sentimentul marii forme şi, în privinţa chipurilor, acea economie sobră a unui modeleu fără exces de observaţii analitice care obţine puterea expresivă prin mijloace de mare simplitate. Şi totuşi nicio artă nu e mai patetică dar durerea nu se traduce prin convulsii: în Cobo rârea de pe Cruce de la Escorial, ea pare să se reverse în inima tuturor personajelor, întrerupând pentru o clipă viaţa Mariei, care se prăbuşeşte, susţinută de un braţ în timp ce celălalt atârnă spre pământ, în acelaşi gest de inertă renunţare ca şi Răstignitul.

N-ar fi greu să regăsim principii de compoziţie analoge acelora din Judecata de Apoi şi în alte opere ale lui Van der Weyden, chiar învăluite de peisaj ca acea Punere în Mormânt de la Galeria Uffizi, unde capetele personajelor, rând pe rând drepte sau aplecate, desenează pe dreptunghiul mormântului deschis hemiciclul unui timpan. Dacă ar trebui să aplicăm toată vigoarea analizei pe o serie de piese discutate, ca acea Bună Vestire a familiei Merode, am con-I

I. II, i că din acest punct de vedere ea se deose-l) i «şlo de stilul lui Van der Weyden. Este încânducare, dar îl deconcertează pe privitor tocmai prin aspectul ei de „jucărie”. Compoziţiar. şic îngustă, multiplă, anecdotică, cu un lux de detalii intime lipsite de măreţie, dacă nu chiar de poezie. Ce anume anunţă, în această pic-tmă, arta grandioasă a lui Roger? Poate figura îngerului, prea mare pentru acest rafinat interior de păpuşi. O pace mai profundă şi mai

Mtă scaldă Buna Vestire de la Luvru, datată puţin mai târziu (către 1430): dar oare, prinh o serie de detalii de accesorii şi chiar prin «numite aspecte ale tipurilor umane, în sfârşit plin seninătatea misterioasă care ne duce cu

Indul la Fecioara cardinalului Rolin, nu sugerează stilul lui Van Eyck? Pe scurt, după părerea mea aceste atribuiri sunt mai îndoi el-decât cele ale Judecăţii de Apoi, în care, într-un cadru monumental, se exprimă o concepţie capabilă să-i îndeplinească datele, şi i hlar, pot să spun, de aceleaşi dimensiuni.

Clare la aceasta se rezumă toată arta lui Van dtr Weyden? Poate că am subliniat numai ci i /i ce este esenţial, cu condiţia ca un exces informism stilistic în analiză să nu ne a diminuăm substanţa unui artist atât de e. Dar oricum problema nu este epuizată fttttn timp cât nu s-au studiat portretele. Cele rare se păstrează, portretul lui Meladiuse d'Este

(Ni w York) şi al lui Philippe de Croy (Anvers)

dovedesc o hotărâre, o acuitate, o cupă care se învecinează cu violenţa. Ele aparţin desigur ali umanităţi decât portretele lui Van Eyck:

Ic Cancelar de Burgundia în rugăciune în ftiţii Fecioarei sau acel bărbat a cărui mână inhusta ţine cu o delicateţe indiferentă o ganif. i Marii donatori înfăţişaţi în scena Ado-filx/ Mielului, Jodocus Vyjdt şi soţia lui Isa-l" În par cuprinşi de o toropeală maiestuoasă, Indiferentă la pasiunile umane, în timp ce moil Hde lui Rogier sunt gata să le trăiască cu fii tinsde. Astfel ni se înfăţişează diferitele faţete ale unei arte de o calitate afectivă, dacă nu mai bogată cel puţin mai aprinsă decât la Van Eyck, şi care în expresiile sale cele mai ample se leagă mai mult de stilul monumental decât de stilul miniaturii.

Poate că acestea sunt cele două direcţii ale picturii olandeze din secolul al XV-lea şi, în general, ale întregii picturi a epocii în diferitele ei şcoli. De la Van der Weyden, Dirk Bouts din Haarlem, stabilit la Louvain (1420 – 1475), a luat puterea patetică şi acea mândrie plină de duioşie a durerii în care sunt scăldate chipurile lui Cristos şi al Fecioarei îndurerate din diferitele sale tablouri.3 De aceeaşi tradiţie se leagă, prin măreţia şi accentul desenului său, Hugo van der Goes, meşter în Gând în 1467, mort la mănăstirea din Rougemont (1482), aproape nebun şi beat de muzică. Dar dacă pe bună dreptate Lemaire de Belge avea să-l laude în secolul următor pe „Hugues de Gând qui lanţ eul les tretz netz", nu trebuie să-i uităm nici calităţile de colorist, din familia bogată, profundă şi magică inaugurată de Van Eyck, şi care prin Naşterea de la Uf fizi se leagă şi de destinele picturii florentine.4 în amurgul Evului Mediu şi până în primii ani ai secolului al XVI-lea strălucirea subtilă şi nota delicată a artei sale va străluci în arta lui Gerard David (mort în 1523) şi mai ales în cea a lui Meruling (mort în 1494): este vorba de un renan, elev desigur al lui Van der Weyden şi stabilit la Bruges, adică într-un mediu aflat sub totala influenţă a lui Van Eyck. Descoperim poate, în felul acesta, diferitele surse şi nuanţe

ale artei sale dar nu şi secretul acelei unităţi pline de blândeţe care le leagă între ele, îmbinând puritatea miraculoasă a execuţiei şi farmecul matinal al culorii cu fermitatea de accent şi măreţia formei: portretul lui Martin van Nieuvenhowe (Spitalul Saint-Jean, Bruges) este printre multe altele un exemplu în acest sens. Dar lumina care străbate ferestrele dreptunghiulare ale oratoriului în care se roagă!

acest senior este filtrată de toate visele lui Van Eyck.5

l, uimea în care aceste figuri stau nemişcate Ub ochii noştri, în minunata pace a obiectei fiinţelor şi a gândurilor, inflexibilă la orice îndemn şi inalterabilă de umbrele timpului, pare că se păstrează deasupra secolelor şi II vieţii în virtutea unui anumit farmec pe riirc-l posedă. Dar iată că, în tăcere, are loc îi în n-o dată o explozie. Acest univers atât de firibil şi de bine delimitat, în care toate lucru-ii le par definite în veşnicie, şovăie, se destramă I rămăşiţele sale se răspândesc în aer. Regulile umanismului dominat de Dumnezeu, să-Vnnt. i arhitectură a microcosmosului sunt dis-Iriisc de o putere nouă, de un demon al anti-i n moşului. Limitele care marcau regulile n-ai sunt depăşite, lucrul neînsufleţit capătă VI iKi şi chip, obiectul lucrat de om dobândeşte rmănare cu omul, îi împrumută chipul, Birmbrele, febra de viaţă şi dorinţele lui. Imn>inva ordinii divine se dezlănţuie un fel de h-vanşă furioasă, inspirată însă tot de o gândire Urcrnică. Se dezvăluie un nou apocalips, dar tiu apocalips vesel. Demoni cu coarne şi păr *> corp, înarmaţi cu cleşti, susţinându-se în aer în 1 jiilorul unor membrane, hibrizi alcătuiţi un în crtă, mamifer şi chiar om se răspândesc în MII crepuscul luminat de focul fierăriilor Ariitecul incendiilor. Maşini zburătoare a lui Keer. La intrarea într-o cavernă întreg

Iiifi 111111 îi asediază şi-i chinuie pe sfinţii pustfili i O Frenetică petrecere ţărănească poartă pe

trligolfului corabia nebunilor în care, în i ia generală, stau la masă alături vicioşi i lunatici cu ten de hârtie. Aceasta este arta şi

II. i sunt viziunile lui Hieronymus Bosch, provincial din S'Hertogenbosch, unde a

AII Între 1460 şi 1516, lucrând pentru Mari de Austria. Este un pictor încântător, I MI tonuri delicate care anunţă gama „flaa secolului al XVII-lea, cu note bruşte i ilnccritate, proaspete, agresive, care amintesc încă de jocurile de cărţi şi de vitraliu, un mare poet comic, şi un fenomen a cărui curiozitate le depăşeşte pe toate acestea.6

Bosch înseamnă străfundurile Evului Mediu care se golesc, înseamnă regiunile sale subterane pline de farse, de nebunii şi vise impure dar şi de elanuri către Dumnezeu. Această mare epocă ar fi incompletă şi inexplicabilă dacă n-ar avea şi acest revers. L-a avut întotdeauna dar lipsit de strălucire din cauza disciplinei pietrei, în părţile înalte ale turnurilor, la temelia portalurilor sau în umbra unei arhivolte. Garguiele, rămăşiţe ale biologiei romanice asociate la funcţiile arhitecturii, îi păstrau imaginea, arcuită, rigidă, în vârful culeelor. Grotescele supuse decorului dovedeau în plin secol al XIII-lea măreţia unei alte epoci inepuizabilă în monştri. Arta flamboaiantă i-a reînviat chiar în sculptura bisericilor: în ascunzişurile ornamentului retrăieşte teratologia romanică, lăsată însă în libertate, nesupusă nici unei reguli, aceasta fiind totodată epoca în care caligrafia gotică reînvie ornamentele cu vrejuri împletite ca şi cum Evul Mediu, în pragul sfârşitului, şi-ar elibera dintr-odată toate visele revenind la cele mai vechi dintre ele. Uimitoarea vervă grafică a lui Bosch, în aşteptarea lui Bruegel cel Bătrân, reînsufleţeşte micile creaturi, necrezut de vii, ale Psaltirei de la Utrecht.

Capodopera lui este ispitirea Sfârttului Antonie (Lisabona). Temă foarte veche, izvorâtă din Viaţa Sfinţilor Părinţi din Deşert şi care figurează pe câteva capiteluri romanice, ea a suferit un fel de eclipsă pentru a reapare în secolul al XIV-lea şi mai ales în secolul al XV-lea, odată cu dezvoltarea ordinului Anto – niţilor, pricepuţi în vindecarea „focului Sfântului Antonie”, boală care s-a răspândit într-o adevărată epidemie în cursul Evului Mediu, boală a cangrenelor şi a stărilor convulsive. Tema apare în miniatură şi în pictura de panouri, mai ales la Siena, unde este tratată cu farmec poetic şi o inimitabilă candoare. Prin

T noutăţile şi inovaţiile iconografiei ea ocupă

Un loc: tot atât de important (dar cu semnifica

Îi opusă) ca şi tema esenţială şi umanistă a il. ului Hieronim, ascetul exemplar sfintei. ilul tipic. Şi, în timp ce această epocă plină de cruzime îl striveşte pe Hristos sub truse ui misticii şi împlântă în inima Fecioarei

Vt*\v: apte spade ale celor şapte dureri, pe Sfân

tul Antonie îl învăluie într-un nor de spaime

Oti >IUlreşti şi înfricoşătoare, toate formele pe

UNU le ia, în coşmarurile sale, acel negoţium mştambulant în

tenebris, o Geneză răsturnată, re destramă ceea ce a făcut Dumnezeu. Este

III; IIHI1 diavolului, este sabatul, aşa cum îl îMi. iir concepe un credincios de provincie, care

Btete istorioarele şi e cuprins de frică în tim

ÎI 11 nopţii.

me de la Bosch a izvorât peisajul fantastic, n/it cu blocuri de piatră neaşteptate, înalte fi turnurile unei biserici şi găurite la bază de i-i „i. În care meditează asceţi pioşi? Patenier B* apropie prin numeroase trăsături de maes-Hltil de la S'Hertogenbosch, dar acest univers să i. i, eu mult înaintea lor, la fraţii Limţi «m>: şi se poate spune că este un aspect esen-MI ÎI I romantismului medieval, unul din deco-luiii.: „de preferate. Odată depăşită incinta MIIihlI oraş şi răscrucea în care se aliniază jjHiiinii casele înalte cu faţadă, se pătrunde Iftti n lume asemănătoare primei zile de după \> IV acest sol despicat în crăpături şi scu-Miiil de convulsii, în circurile munţilor înalţi H'nliiidv golfuri marine vor lucra peste câţiva 011 pictorii Turnului Babel. Acest vis rămâne". inimilor din Ţările de Jos dar în afara im preocupă pe nimeni în timp ce influenţai Van Eyck şi a lui Van der Weyden este

(tK. Slutrr şi Van Eyck. III.

Ier de la Pasture, Van der Weyden, s-a născut la U sfârşitul secolului al XIV-lea. Un document de arhivă din 1426 îl numeşte meşter şi ne informează că oraşul Tournai îi acordă opt măsuri de vin, făcându-i astfel o mai mare onoare decât lui însuşi Jan van Eyck. îl aflăm stabilit la Bruxelles în 1436, dată la care este pictor al oraşului, ceea ce ne face să credem că era stabilit şi cunoscut aici de mai multă vreme. Coborârea de pe Cruce deja Escorial a fost pictată în 1435 sau 1436 pentru arbaletrierii din Louvain. Judecata de apoi de la Beaune este anterioară anului 1445. În 1450, Rogier face o călătorie la Roma; rămâne în legătură cu Francesco Sforza şi cu ducesa Milanului, care îi recomandă un artist din acest oraş, Bugatto. Tripticul înfăţişându-l pe Cristos între sfântul Ioan şi sfânta Magdalena (Luvru) a fost pictat pentru Jean de Braque în 1451 sau 1452. Rogier moare în plină glorie şi copleşit de onoruri în 1464, la Bruxelles, unde este înmormântat la biserica Sainte-Gudule.

— Pe de altă parte, un document descoperit de Alexandre Pinchart în 1867 arată că un anume Rogelet de la Pasture (al Pajiştii)

intrase ca ucenic în atelierul din Tournai al lui Robert Campin (Va-lenciennes, 1378 – Tournai, 1444) în 1427 şi fusese admis să treacă la gradul de meşter în 1432. Cum se poate admite că acelaşi pictor putea să fie celebru la Tournai în 1426 şi totodată să-şi înceapă ucenicia cu un an mai târziu? Şi cum să împarţi operele din „prima manieră”? Câtva timp au fost grupate în jurul unui triptic aparţinând familiei de Merode şi considerat ca provenind din ipotetica abaţie de Flemalle, presupunându-se existenţa unui „Maestru din Flemalle”, identificat mai întâi cu jacques Daret, condiscipol al lui Rogelet în atelierul lui Campin, apoi cu însuşi Campin, când Hulin de Loc a descoperit picturile autentice ale lui Daret, mult inferioare. Paul Jamot îi restituie lui Van der Weiden Bunavestire a familiei Merode (pictată între 1425 şi 1428). Pentru Jules Destree, Roger de la Pasture, 2 volume, Paris şi Bruxelles, 1930, pictorul din Tournai Rogier de la Pasture şi pictorul din Tournai Rogelet de la Pasture, contemporan cu el, sunt una şi aceeaşi persoană; arta din Tournai, oraş de tradiţie franceză, este mult deosebită de arta din Bruges. Pentru Emile Renders, Rogier van der Weyden et le probleme Flemalle-Campin, 2 volume, Bruges, 1931, Rogier de la Pasture, stabilit la Bruxelles! l momentul în care Rogelet lucra în atelierul lui Campin, este un mare pictor, pătruns de disciplinele lui Van Eyck, căruia trebuie să i se restituie cea mai mare parte a operelor atribuite Maestrului din Flemalle, în timp ce Campin este un decorator mediocru şi un demagog scandalos, Rogelet un-pic tor obscur, iar Tournai un mediu străin de arte. Cf. articolele lui P. Jamot, Roger van der Weyden et le pretend» Matire de Flemalle (teză Renders), Gazette des Beaux-Arts, l) 28; al lui Édouard Michel (teza Destree), ibid., 1931, şi «I lui Max Friedländer, Monatshefte fur Kunstwissenschaft, melaşi an (teza Renders). Importanţa lui Campdn a fost sus – IIJ de Ch. de Tolnay, Le Maître de Flemalle et les frères

Vânt l’yck, Bruxelles, 1939, ale cărui păreri au fost adoptate în il>Iu, deşi cu o serie de atribuiri diferite, de către E. Plnofsky, Early Netherlandish Paintings, Its Origins and Character, Cambridge (S.U.A.) 1953. În legătură cu Rogier» «n der Weyden, în afară de E. Panofsky, op. cit., vezi. Îl llecnken, Rogier van der Weyden, München, 1951.

I Vezi J. Maquet-Tombu, Leis tableaux de justice de [tot (pe van der Weyden à l’hătel de viile de Bruxelles, 1 în rims, II, 1949, p. 78 şi urm.

— În legătură cu Dirk Bouts, vezi W. Schöne, Dieric Bouts Hfef frâne Schule, Berlin, 1938, şi L. von Baldiss, Dirk Kgti, seine Werkstatt und Schule, Pantheon, XXV, 1940, «9) şi urm.

I m (; o van der Goes a fost şi autorul unor pânze pic

I aşa cum a demonstrat F.H. Taylor, Worcester

M Gtllery Annual, 1936, al unor cartoane de tapiserie

I ci IX (ime şi o strălucire extraordinare. Judecata de Apoi de li Worcester aparţinea unei serii de opt tapiserii reprelfniliid istoria alegorică a creştinismului. Nu lipsesc anu

t IfKturi cu punerea în scenă a misterelor. Ea a fost

HKIIMIS CU ocazia nunţii lui Carol Temerarul cu Mari 1! de York (1468), ale căror portrete le şi cuprinde.

IM» ilm şi numele meşterului ţesător, Philippe le Mol, culi liruxelles în epoca aceea, şi căruia i se mai

HHit/. i şi alte serii celebre, Viaţa Fecioarei de la Madrid, R/MFI/C de la Muzeul de arte decorative din Lyon etc.

1! n afară de K. Voii, Meruling, Des Meisters Gemalde, m şi Icipzig, 1909 (Klassiker der Kunst, XIV), vezi U.tidass, Hans Meruling, Viena, 1942, şi M.J. rflilmirr, Meruling, Amsterdam, 1950.

*6 Lucrarea fundamentală cu privire la Bosch este aceea a lui Ch. de Tolnay, Hieronymus Bosch, Basel, 1937. Publicaţii mai recente sunt enumerate în G. Ring, Hieronymus Bosch, Burlington Magazine, XCII, 1950, pp. 28 – 29, şi C.D. Cutler, The Lishon „Temptation of St. Anthony” by Jérôme Bosch, Art Bulletin, XXXIX, 1957, pp. 109 – 126.

IV

Încă o dată, ultima mare gândire a Evului Mediu vine în Germania din Occident. Ea primeşte aici o serie de discipline pe care le îmbină cu propriile sale instincte înainte de a da la începutul secolului al XVI-lea magistrala trinitate Grünewald, Holbein şi Dürer. Aceste noi lecţii se exercitau pe medii foarte tradiţionaliste, de o vitalitate lentă, slăbită de revoluţiile urbane din secolul al XIV-lea. Ele acţionau brusc, aşa cum a acţionat mai târziu influenţa lui Courbet asupra romantismului languros din Düsseldorf. Vechea pictură germană dinainte de Van Eyck, în funcţie de diferitele ateliere, merge de la violenţă la dulcegărie. În mediile ţărăneşti din Nord, în jurul oraşelor Soest, Dortmund şi Münster, în Westfalia ea păstrează un fel de bizantinism rustic. Există mai multă ştiinţă, îmbinată cu vehemenţa dramei populare, la pictorii din Hansa, meşterul Ber-tram, autorul

retablului din Grabow, şi mai ales la discipolul său Meşterul Francke. Sentimentelor pe care Van der Weyden şi Bouts şi le înfrânează, căpătând astfel mai multă măreţie, Germania le dă un fast expansiv. Trăsătura este însă mai sensibilă în sud, la Franconieni, prin intermediul influenţelor din Boemia şi Italia de Sus, de exemplu în retablul de la Bamberg (1426, München). Dimpotrivă, pe Rin, o artă pioasă şi o mistică burgheză care izvorăşte dintr-o interpretare sieneză a viziunilor lui Henri Suso, duioasele Fecioare din Köln, fetiţe bine hrănite, trandafirii şi paşnice. Serifl abundentă de figuri al căror tip pare aproapi fixat prin frumoasa Veronica de la Muzeul Wniraf (către 1426), dar pe care Stephan Loch – INT, sosit din Konstanz, o înzestrează printr-o nmi mare plenitudine şi strălucire, cu o notă „În feminitate mondenă şi cu podoaba unor bui heţele cuminţi. În plin secol al XV-lea, în ni ui oraş al orfevrilor se pictează încă pe i» ni de aur.

Acesta este mediul şi acestea sunt tradiţiile. Arta flamandă izbucneşte aici pe neaşteptate, H o noutate uimitoare. Persoane particulare I iii. ipărau sau comandau diferite opere ale meş-i 11 lor din Ţările de Jos dar şederea lui Rogier lui Keiln, în 1451, adică chiar în anul morţii lui i „hner, determină mişcarea cu o remarcabilă ivlR – oare. Rogier se întoarce de la Roma şi pic-i i i pentru biserica Sankt Kolumba tripticul liciţilor Magi. El determină o adevărată şcoală care fac parte Maestrul Vieţii Fecioarei, Maestrul Glorificării Fecioarei şi mulţi alţii, printre care şi acel Maestru al Coborârii de

pe Cruce, tablou care se află la Luvru, tradume în idiomul din Köln, bogat în inflexiuni

ule, a marelui stil statuar al lui Rogier. În runconia, meşteşugul flamand se introduce cu luni puţină autoritate şi pe căi secundare. La Nnrnberg mediocrul PLeydenwurff ne face să dăm măreţia şi austeritatea unei arte mai îi stilul retablului Tucher. Între aportul crior şi vechiul fond se păstrează încă ondiscordanţă. Acordul se produce în ţinu-Ul n ului de Sus cu Martin Schongauer. Se IIC spune că el a contopit stilul din Köln în ni Mul lui Van der Weyden, lucru adevărat IIuşura în care contrariile nu se exclud. În putu, meşterul din Colmar nu este niciun copist Miri un acolit. Arta Ţărilor de Jos el n-a cu – în ni o numai prin intermediul lui Van der l-n Hesigur, a receptat şi pictura lui Van

(lues. Acest fiu de orfevru, acest gravor iii. ihi] la acele „tretz

netz” ale pictorului îmi numite Portinari. Puterea grafismului i nuc, înserată în trăsătura gravată pe metal sau scobită pe fond lemnos, este o caracteristică hotărâtoare a lui. Nu încape îndoială că acesta este domeniul în care Germania, folosind atât uneltele fine ale artelor preţioase cât şi meseria mai rudimentară a vechilor podoabe populare, şi-a găsit cea mai energică rigoare. Acest vast fenomen de penetraţie găseşte un teren favorabil în mediile deja internaţionalizate ca marile oraşe ale conciliilor, Basel şi Konstanz. Din acesta din urmă venise Lochner să se stabilească la Köln. Prima generaţie olandeză din Burgundia, Malouel, fraţii Broederlam, sculptorii din Champmol erau foarte cunoscuţi aici, admiraţi şi daţi ca exemplu, conform unei tradiţii seculare care uneşte întotdeauna ţinuturile transjurane cu cele cisjurane. Vigurosul geniu al lui Conrad Wytz se hrăneşte din aceste exemple, dar cu o putere de invenţie şi o măreţie a căror expresie desăvârşită o găsim în Pescuitul Miraculos de la Geneva, fragment dintr-un mare triptic executat înainte de 1443. Aici Evul Mediu se îmbină cu un sentiment modern al raporturilor dintre om şi natură şi poate că nicio altă operă nu este mai aproape de noi. Ea depăşeşte orice definiţie bazată pe un total sau un complex de influenţe, ca de altfel opera tirolezului Michael Pacher, sculptor de imagini în lemn, arhitect şi pictor de retable, influenţat de pictura din Padova dar nu italienizat.

Pacher nu este un izolat în ţara lui şi nici în regiunile învecinate care de un secol produseseră mari artişti în care se regăsesc cu o calitate adeseori personală diferitele stadii ale picturii de la sfârşitul Evului Mediu. Prin farmecul şi strălucirea unei culturi rafinate Pragă şi Boemia au dominat la început aceste medii. Poate că nicăieri în altă parte lecţiile Sienei tji ale Parisului nu fuseseră mai bine înțelese şi mai ales mai bine asimilate şi într-un mod mai original. Dovadă stau marile cicluri de fresce profane dar încântătorul panou de mici dimensiuni în negru şi auriu din colecţia Morga i.

M de ajuns pentru a reda nota de mare rafina-Bient a acestei civilizaţii în unitatea „stilului în li i-naţional”. Chiar şi în Austria, dar cu alte injiloace, se regăseşte o sonoritate analogă la strul de la Heiligenkreuz şi chiar mai târântre 1420 şi 1440, la maestrul abaţiei N.mkt Lambert, al cărui tablou Victoria lui Lu-Aovic de Ungaria asupra bulgarilor (Graz) este

area firească a tablourilor de război sau deitori feerice care au

încântat secolul al XIV-lea. Mai trece o generaţie şi, către 1470, maestrul abaţiei Scoţienilor desfăşoară, în funii lui lucrării Fuga în Egipt, un peisaj uriaş, dat de aer, o vedere a Vienei multiplă şi i >scopică, asemeni unui fundal de Van K.vi k. Dar nici exemplul flamanzilor, nici as-l’riulentul lui Maritegna nu-l explică pe Michael l-ncfier (cunoscute ca meşter în 1467, mort în jj<l” l), nici seva rustică îmbinată cu ştiinţa lui undă. Un prelat asasinat, întins pe o targă montară şi acoperit cu linţoliul morţilor, >*!< înconjurat de cler într-o catedrală care nu în model de orfèvrerie ci un edificiu conul im l de mină de muncitor şi al cărei portal i i: i se zărească începutul unei străduţe. Cmliivrul este văzut din spate spre faţă, tain raccourci care nu alterează proporţiile II osului chip adormit. În felul acesta con-l’acher înmormântarea lui Thomas Becket Vlena), pictând de altfel şi asasinarea acestuia, fulul este puternic şi concret. Carnea, ca şi I 11 u, ca şi lemnul, are greutate. Spaţiul înoste un solid cu trei dimensiuni. Formai Mentală îşi recucereşte aici amploarea şi lalea. Pacher face parte din acelaşi ordin

I măreţiei ca şi Conrad Witz, dar cu o infle-< meridională care devine şi mai sensi

l l perele atelierului său, ca episoadele din râufii Sfântului Laurenţiu (Viena).

Îi e sunt deci trăsăturile constante ale acestei

HI” r. i-rinanice, influenţată rând pe rând de

Italia de Sus, Boemia, Burgundia, Van

H Weyden şi care totuşi ni se prezintă sub trăsături atât de uşor de recunoscut? Poate că acea nevoie de intensitate expresivă, acea fiziognomonie teatrală pentru care sculptura religioasă stă mărturie încă din secolul al XIII-lea. Nu mai este vorba de reculegerea împăcată a lui Van Eyck nici de ardoarea înfrânată a lui Van der Weyden ci de o exigenţă mai exterioară care nu este lipsită nici de forţă şi nici de frumuseţe. Această exigenţă îl face pe Conrad Wytz să folosească tonuri saturate, de o bogăţie nemaiîntâlnită şi să dea până şi nuanţelor de alb luxoasa autoritate a unei culori strălucitoare; dar această trăsătură nu aparţine propriu-zis acestui mare pictor: o regăsim chiar şi la meşterii dunăreni. Ea rămâne poate un caracter fundamental al picturii din Germania, care păstrează încă această tendinţă de a satura şi de a vitrifica. Este vorba de aceeaşi exigenţă care mânuieşte cu o rigoare inflexibilă unealta gravorului german în căutarea lui analitică

cu privire la geografia formelor vii. Dii-rer păstrează această virulenţă. Chiar înaintea lui, ea determină seva înflăcărată care străbate vegetaţiile heraldice din secolul al XV-lea german în capricioasele lor rămurisme de feronerie, în parafele stufoase ale caligramelor şi chiar în viguroasa imagine a corpului uman, robust clădit şi puternic articulat.

Astfel, chiar în momentul când influenţa unui stil se extinde în mod autoritar şi se manifestă unitar, apare totodată un fel de temă pe care se exercită diversitatea familiilor de spirite. Nu se întâmplase oare acelaşi lucru în arta secolului al XIV-lea, care prezintă pretutindeni componente analoge dar cu infinite variante de dozare şi inflexiune? Această diferenţiere este tot atât de remarcabilă ca şi ardoarea cu car sunt acceptate noile forme, determinând la rândul lor o serie de consecinţe. Fenomenul este mai rapid şi are o intensitate mult mai variabilă decât viaţa limbilor, iar rolul reacţiei individuale şi al talentului nu trebuie niciodată neglijat. Studiind răspândirea picturii sieneze pania şi mai ales în Catalonia, Aragón şiatul Valenciei am găsi numeroase probe itiu ceea ce provizoriu s-ar putea numi puie rea idiomatică a formelor importate. Ele au ont şi întorsături asemeni călătorului străin nu e SP stabileşte într-o ţară îndepărtată. Opera III mai „sieneză" din Muzeul catalan din Vich putea-o oare agăţa pur şi simplu într-o sală a muzeului din Siena? Ferrer Bassa, Luis Borriissa, Jaume şi Pere Serra, pictori ai „Fecioa – i alăptând", pictori de retabluri bogate în rpisoade nu sunt pur şi simplu elevi provinciali în unei discipline magistrale. Limba lor este de-i»… ilara unui instinct şi a unei culturi proprii. I II şi mic mediu foarte viu influenţa flahimidă acţionează la început prin şoc părând r/t trebuie să şteargă tot ceea ce o precedase, bând cu acea pastişă mult timp lăudată, Re – lui Fecioarei Consilierilor, de Luis Dalmau.) m. laume Huguet, unul din cei mai mari şi ţi în i deosebiţi artişti ai epocii, o combină, în [lliuliiil figurilor tratate ca nişte portrete, cu i lor semnificaţie monumentală şi cu fideli-l «» < – i faţă de folosirea aurului, adică cu o con-I. IC decorativă a spaţiului. Trecerea lui Van den Weyden la Köln i-a Oi ii-nlal. pe pictorii Germaniei pe căi noi. Călă-Mi-i în lui. Ian van Eyck la Lisabona (1427 – 1428) ui cunoscută Spaniei arta Ţărilor de Jos. C'IIMI este vorba de oameni de asemenea imporţiini. i ascendentul prezenţei este o forţă isto111 Portugalia, Van Eyck a pictat portre-Itil Doñei Isabel, fiica lui Juan I. A lucrat dei în Castilia: Muzeul Prado păstrează o i unei Fântâni

a Vieţii pe care ar fi exe

«» 11 o pentru catedrala din Palencia. De atunci hunterii flamandă se răspândeşte în peninsulă putere de radiaţie care îi dovedeşte valoa-IpM universală şi umană. Van den Weyden aci şi el la rândul lui prin tripticul de la

U îl lores (1445), astăzi la Berlin. Tablourile flamande abundă în inventarul bogatei colecţii a regilor catolici, flamanzi din Flandra sau his-pano-flamanzi. Chiar şi în Andalucía, cu Juan Nufiez, dar în primul rând în Castilia, Nicolas de Leon, Jorge el Ingles şi mai ales cu maestrul din Salamanca, Gallego, forma definită la Bruges şi Tournai pentru o anumită poetică a gândirii şi o anumită artă de a trăi devine familiară şi firească pentru gazdele din vechile palate mudejar şi pentru pictorii lor. Ce acord spiritual găseau ei între această limbă, atât de bogată în evidenţe şi secrete, şi propriile lor exigenţe, în afara unui exotism la modă, a farmecului execuţiei miraculoase şi a profundei frumuseţi a unei materii capabile să fie în acelaşi timp smalţ, carne, blană şi catifea? Poate atracţia exercitată de marea reverie irealistă, mai ales durerea Domnului şi a Maicii Domnului, care niciodată n-a fost mai emoţionantă, şi în sfârşit acel fel de tensiune superioară care se opune facilităţilor tandre şi elegantei efuziuni a Italiei. S-ar crede că putem înţelege acest acord la Pedro Berruguete care a hispanizat această manieră, exagerând-o poate, prinţ tr-un exces de rigoare şi printr-un fel de crui zime ascuţită îmbinată cu arhitectura inflexi-l bilă şi cu umbrele sale roşcate. Totuşi nu el este acela care în atelierul din Ávila a dat capodopera picturii gotice din aceste ţări ci, cu o generaţie mai târziu, lusitanul Nuno Gonçalves, pictorul lui Alfonso al V-lea în 1450, prin acel Retablu al Sfântului Vicente (Lisabona), operă ieşită din comun printr-o iconografie pasionath şi romanescă, prin sfintele aventuri ale unui prinţ captiv şi ale unei dinastii în luptă cu Africa precum şi prin acele mari figuri ciudate, de-o frumuseţe nepieritoare. De la gurile fluviului Schelde până la estuarul râului Tajo, Occidentul îşi fixează o dată pentru totdeauna înrudirile şi diversităţile morale într-un stil somptuos, sever şi profund, care surprind* toate aspectele vieţii.

V

Otre acest stil a dominat pretutindeni? A înlocuit definitiv tradiţiile vechi în acele medii care odinioară dădeau şi răspândeau o definiţie ecumenică a gândirii occidentale? Arta lui Van der Weyden nu

se află ea însăşi la confluenţa între urla pictorilor francezi şi pictura lui Van Eyck? nesigur Bărbatul cu paharul de vin este fratele năn al Bărbatului cu garoafa. În oraşele din Nord, la Amiens, Valenciennes, patria lui Beau – veau şi a lui Campin iar mai târziu a enigma-inillui Simon Marmilon1, adică în vecinătatea Imediată a marilor ateliere din Ţările de Jos, < 111 mea acestora din urmă este directă şi proluiula. Mai bine-zis este vorba de acelaşi spirit şi de aceeaşi regiune. La rândul ei Burgundia i i un ţinut flamand de pe vremea lui Jean licaumetz, Malouel şi Bellechose. Este firesc va să rămână mult timp legată de lecţiile nu… Inilor din Nord chiar atunci când în cea, (J «-u două jumătate a secolului al XV-lea prin – ÎI II – ic şi alte influenţe – poate aceea a lui Cmirad Wytz – dar pe fondul marii tradiţii îi van der Weyden, în picturile murale de la Ileaune şi Autun şi în tapiseriile Istoriei aici desenate de Pierre Spicre. Mai există. i alte focare, vechi şi noi, Parisul unde i făcut atâtea experienţe, Loara lui Carol al Ica şi a lui Ludovic al XI-lea, nouă axă a i franceze, Anjou-ul de pe vremea regelui II, vastul Sud care se întinde de la Nisa Mii A în Catalonia cu acel mare oraş al pictorilor

«cheamă Avignon. Parisul îşi păstrează

Miţii>i fiinţa în ciuda vitalităţii sale slăbite de! şi păstrează acel echilibru rafinat între diferite, puse la punct şi filtrate de un M exigent şi de moderaţia urbanităţii. Într-o IS în care stilul „flamand” nu era desă11 în că, el s-a alcătuit parţial treptat în acest II regal printr-o serie de căutări succesive (fin acorduri delicate cu tradiţia Parisului. „Parisului este vizibilă în multe opere

de miniatură de la Heures de Bedfort până la anumite pagini ale meşterului François. Obsesia determinismului geografic şi a peisajului din Thuringia o regăsim fără nicio greutate chiar la Fouquét. În acest mare secol romantic ea este un semn nu de regresie ci de spirit de măsură, de analiză fină şi de împăcare morală. Un filtru foarte riguros, ţesut de-a lungul secolelor nu lasă să treacă orice.

Ne vom da mai bine seama de acest lucru comparând influenţa fraţilor Limbourg asupra acestor meşteri cu ceea ce devine ea în Vest, la pictorul manuscrisului Heures de Rohan (Paris, Biblioteca Naţională) 2. S-ar spune că acest geniu abrupt izvorăşte din adâncul Evului Mediu şi că printr-un fenomen de trezire la viaţă, comun poate oricărei perioade extreme a unui mare ciclu istoric, reînvie dintr-odată viziunile apocaliptice amestecate cu obsesiile tragice ale secolului.

Realismul și irealismul se ciocnesc în arta lui cu o putere nemaiîntâlnită, realism de visător care tinde spre dimensiunile uriaşe şi îi dă nu numai lui Dumnezeu dar și păstorului adormit din Vestirea Păstorilor proporţii colosale. În faţa judecătorului, mortul este un cadavru îngust, ţeapăn şi gol, alungit printre oseminte în faţa unui înfricoşător spătar, care este Cel Vechi de Ani şi totodată un Hristos al Milei. Această figură extraordinară prezidează Judecata de Apoi în care îngerii smulg corpurile slabe şi palide ale celor înviaţi dintr-un înfricoşător pământ de cimitir. În Coborârea de pe Cruce Fecioara pare frântă în două în braţele Sfântului Ioan, suspendată parcă deasupra Fiului înainte de a se prăbuşi, iar chipul uriaş al Tatălui Veşnic contemplă scena. Această artă ciudată care pare să confunde ordinea epocilor este totuşi creată cu puţini ani înaintea echilibrului paşnic şi rafinat al lui Jean Fouquét ca şi a delicatelor căutări de lumină şi a sensibilităţii curtenitoare şi mondene a meşterului care a pictat pentru regele René miniaturile din Coeur d'amour eprisă.

(Viena). Desigur aceste epoci se caracterizează prin această tendinţă, favorizată de eclectismul gusturilor şi de contactele neaşteptate, de a elibera marile forţe originale care unesc în ele contrariile.

Sudul Franţei ne oferă mai multe exemple în acest sens. El este o provincie, are o tradiţie dar ca orice mediu viu este şi un loc de întâlniri. Acea Pietà din Villeneuve-les-Avignon este flamandă, dacă vreţi, prin portretul donatorului, preeyckeană prin fondul de aur, dar li-ura Magdalenei şi cadavrul lui Cristos, puternic arcuit în spate, într-o rigiditate funebră Mre dă un accent patetic eleganţei formei, nu ui nicio legătură cu arta şcolilor septentrionale au cu arta italiană. În aceeaşi regiune, între

nhen şi Avignon lucrează pictori foarte liferiţi ca Enguerrand Charonton, din dioceza

L'ion, maestrul Magdalenei din Aachen şi Nico – IM Forment din Uzes 4. Un fapt sigur este acela a-i au renunţat la învăţămintele Sienei şi că, ni diferite moduri ei suferă tot timpul, mai în II II sau mai puţin, influenţa manierei flamande, rămânând însă credincioşi unei tradiţii vechi, în primul rând Charonton în acea încu nunare a Fecioarei din 1453, alcătuită tot ca un timpan dar nu după tipul iconografic fixat la

Ni ulis şi modificat la Notredame din Paris ci printr-o distribuţie a volumelor şi figurilor care ţine de ordinea monumentală5. Se poate

chiar

«firma că concepţia lui este de fapt romanică

nu gotică, aceasta nefiind trăsătura cea mai ni remarcabilă a unei opere care confirmă [îi mod ciudat ceea ce am spus despre „reînvieri omanică de la sfârşitul Evului Mediu. Pei-il cel lung al Răstignirii pe care este aşezat imblul este un lintou. Deasupra, Dumnezeu îi ţii Cristos, aşezaţi exact simetric şi chiar în mozabili prin îndoire, formează prin strânsa unire cu Maria, plasată la mijloc, un triplu Onaj cuprins în ornamentul amplei mantii e loarei. De-o parte şi de alta îngerii, sfinţii aleşi se supun regulei ierarhice a proporţiilor care de la lintou la timpan şi de la cadru la partea centrală face să crească sau să scadă talia personajelor. Exemplu care încă n-a fost bine înţeles pentru reînvierea procedeelor vechi de atâtea ori verificate în bisericile din secolul al XII-lea. Se îmbogăţeşte astfel seria de „pictori de timpane" francezi printr-o întoarcere în urmă care depăşeşte stadiul gotic al Judecăţii de Apoi din Beaune. Începe astfel să se definească în ochii noştri o stirpe de meşteri legaţi de sculptorii de biserici şi care păstrează în panourile lor regulile compoziţiilor arhitecturale. Pictorului Roger din Tournai, lui Enguerrand Charonton trebuie să li-l adăugăm pe Fouquét dar din cu totul alte motive.

O analiză rapidă a lui Fouquét15, pictor al lui Carol al VII-lea şi a lui Ludovic al XI-lea, născut la Tours în jurul anului 1420, scoate de obicei în evidenţă farmecul artei sale, echilibrul şi simţul de măsură specific ţinuturilor Loarei care vor deveni din ce în ce mai mult, între regiunea din Nord şi regiunea Meridională, un focar activ al civilizaţiei franceze; talentul lui ar reprezenta împreună cu acela al sculptorului Michel Colombe ceea ce s-a numit „destinderea" franceză după violenţele şi convulsiile de la sfârşitul Evului Mediu. 11 cunoaştem din socotelile financiare regale, din mărturiile contemporanilor, din miniaturile indiscutabile ale cărţii Antiquités judaiques şi din multe alte opere care-i pot fi atribuite cu siguranţă. Les Heures d'Étienne Chevalier, păstrate la Chantil-ly lasă în această privinţă puţin loc incertitudinii. A călătorit în Italia, unde portretul făcut Papei Eugen al IV-lea i-a adus o mare faimă. În oraşul său natal a fost un fel de supraintendent al artelor, expert şi cunoscut în orice tehnică. Arta lui este modernă prin ştiinţa profundă a formelor vii, prin poezia subtilă a peisajului şi prin exactitatea acestuia, prin sensul măreţiilor istoriei. Dar el aparţine în primul rând Evului Mediu francez nu numai prin

mistica sa şi prin iconografia Paradisului alcătuit cu un portal de biserică din arhivolte de aleşi r serafimi, nu numai prin acordul cu teatrul şi prin imaginea vie a misterului Sfintei Apolline H şi prin legăturile care-l leagă direct de sculp-Ima monumentală în marile sale portrete, pic-iile cu o austeritate care la început surprinde, ni; îi ales dacă te gândeşti la farmecul de invenţie şi la calitatea sensibilă a miniaturilor sale. i H că e vorba de Carol al VII-lea, Étienne < lievalier, Guillaume Jouvenel des Ursins sau de Fecioara înfăţişată sub chipul lui Agnes Sorel, el interpretează figura ca un solid în paţiu, ca un bloc de piatră colorat de un ton I ml ici de carne şi o instalează în spaţiu în toată vastitatea ei. El măreşte omul în sensul că îl înfăţişează în deplinătatea lui. În timp ce Van k cercetează cu răbdare detaliul analizei şi – ţii urmează căutările pe particularitatea desenului şi a jocului valorilor, până la dimensiunile infinitezimale ale substanţei vii, prezentindu-şi modelul în aşa fel încât scoate în evi-ilentă întreaga intensitate a studiului, Jean Fouquét îşi construieşte portretele în volume împle, planuri simple, trecând uşor de la unul în altul. Această vigoare, acest modeleu suplu lui specifice sculpturii franceze din atelierele de de la sfârşitul secolului al XIV-lea. Fou-ciiel le-a valorificat moştenirea.

1. ilă ceea ce este desigur esenţial, originalii ilen profundă a acestei mari şcoli franceze n secolul al XV-lea – calitatea monumen-Ea ne îngăduie să deosebim cu siguranţă i tul formei şi uimitoarea constantă a unei

„Litii. A ne mulţumi să dozăm convenţional lentele flamande şi influenţele italiene ar una să neglijăm acest aspect. Primele sunt

I nle importante. Celelalte încep să apară dar

IM i îi luă de aporturi exotice. Şi unele şi cele-Iiile sunt fenomene secundare la meşterii franfn primul rând trebuie să ne amintim de e nil, pe ce pământ s-au născut; este vorba

lui cel mai abundent în monumente în i şi în îndelungate dinastii de sculptori. La prima vedere s-ar putea crede că maestrul din Moulins, în amurgul secolului, nu se supune acestei reguli. Dar figurile Naşterii din Autun sunt din aceeaşi rasă şi au aceeaşi densitate ca şi sfinţii de sub porticuri; Fecioara din catedrala din Moulins are structura unei teofanii cu îngerii din ecoansoane7. Bourdichon, continuatorul lui Fouquét, este subtil dar solid iar blândeţile modeleului său nu sunt posibile decât pe volume rezistente, bine

aşezate, ample. În amurgul Evului Mediu, la începutul secolului al XVI-lea şi chiar mai târziu Evul Mediu se păstrează în ceea ce are el mai îndrăzneţ. Arta franceză îi va păstra privilegiul fundamental de-a lungul experienţelor sale cele mai îndrăzneţe.

NOTE. Sluter şi Van Eyck. V.

1 ÎI aflăm pe Marraion la Amiens între 1449 şi 1454 şi la Valenciennes în 1458. A executat o carte de Heures pentru Filip cel Bun între 1467 şi 1470. A murit în 1489.

Opera tip după care se ghidează atribuirile este Viaţa sfântului Benin (Berlin şi Londra), executată cu siguranţă de către el, între 1454 şi 1459, pentru abatele Guillaume Fillastre, care i-a comandat picturile la Valenciennes, unde

Marmion era cel mai bun pictor. În legătura cu această probabilitate, s-au grupat un anumit număr de panouri, Descoperirea adevăratei Cruci, de la Luvru, Răstignirea şi

Sfântul Hieronymus, din colecţia Johnson (Filadelfia), Cri

tos al milei, de la Strasbourg, precum şi o serie de manu scrise ca Pontificalul de la Sens, Cartea celor fapte vârstt ale lumii, Floarea poveştilor, toate trei la Bruxelles etc. Vezi

F. Winckler, Simon Marmion als Miniaturmaler, Jahrbuch der K. Preuss. Kunstsammlungen, 1913; E. Michel, À-propos de Simon Marmion, Gazette des Beaux-Arts, 1927.

2 După P. Durrieu, Revue de l'Art, 1912, meşterul care a executat Les Heures de Rohan este într-adevăr un provincial. Pentru A. Heimann, Städel Jahrbuch, 1932, care face de altfel deosebirea între opera lui proprie şi cea a

— i» licrului său, acest grup este parizian şi trebuie pus în II i u arta cărţii Les Heures de Boucicaut şi cu cea a-i Limbourg. Activitatea acestui meşter se plasează între jMl > şi 1430. M. Meiss, Gazette des Beaux-Arts, 1935, îi JH1 minuţie maniera într-un desen de la muzeul din Brunşi k, studiat deja de P. Lavallee, Le dessin français du SUI –, i «XVesiecle. Paris, 1930: acelaşi stil prelung al figu-ifiliii, acelaşi sentiment patetic. * în legătură cu acest meş-i i chuie să mai adăugăm astăzi următoarele lucrări: l nrcher, Les Grandes Heures de Rohan (Colecţia Les trepui. de la peinture française, I, 7), Geneva, 1943; Two Moll iar the „Heures de Rohan”, Journal of the Warburg I <. uiirtauld Institutes, VII, 1945, pp. 1 – 6, şi The Rohan ol Hours, Londra, 1959; E. Panofsky, The de Buz „I Hours, a New Manuscript from the Workshop

of f (rrandes Heures de Rohan, Harvard Library Bulletin, I 1949, p. 163 şi urm. Astăzi Maestrului Orelor lui Htn i se atribuie şi o pictură de la muzeul din Laon; hi < J. Ring. A Century of French Painting 1400 – 1500, EIII. I. 1949, Nr. 89, pp. 41 – 42.

— I W/i I7... Trenkler, Das Livre du Cuer d'Amours Espris îi liri/og René von Anjou, Viena, 1946.

Nnolas Forment este cunoscut prin două triptice, unul Mu/cui Uffizi, semnat şi datat 1461, a cărui parte cea„ prezintă învierea lui Lazăr, celălalt de la catedrala Aix, Crângid în flăcări (1475 – 1476). Regele René şi Jeanne de Laval, sunt pictaţi pe voleţi.

— René MJOU, conte de Provence, rege al Siciliei, el însuşi picnic un exemplu pentru eclectismul gustului la marii RUIIHI de artă ai vremii. Conform unei însemnări a lui n Knlicrtet, Van der Weyden şi Perugino s-ar fi numărat IHII< pictorii „fostului rege al Siciliei" („feu roi de şi-") în legătură cu Crângul în flăcări, vezi E. Harris, l le //; tht Burning Bush: Nicolas Formem's triptich at, n Provencc, Journal of the Warburg Institute, I, 1938, HI. SC.

Air.r. u pictură celebră a făcut obiectul unei monoi lui <... Sterling, Le Couronnement de la Vierge par (Juarton, Paris, 1939.

6 Reconstituirea operei lui Fouquét se bazează pe o însemnare a lui François Robertet, care îl desemnează ca autorul 3 unsprezece miniaturi care decorează unul din manuscrisele Antiquités judaiques, început pentru Jean de Berry de către un meşter din atelierul fraţilor Limbourg (Bibliothèque Nationale, ms. fr. 247). Pe de altă parte ştim că a pictat tablouri pentru ordinul Saint-Michel, iar Bibliothèque Nationale posedă unul din exemplarele statului ordinului cu o frumoasă miniatură care-l înfăţişează pe Ludovic al XI-lea prezidând o întrunire a demnitarilor (ms. fi. 19 819). Un medalion de email, cu portretul şi numele său (Luvru), făcea parte dintr-un diptic, care se afla odinioară la catedrala Notredame din Melun, înfăţişându-l pe unul din voleţi pe Cavalerul Étienne în rugăciune, însoţit de sfântul patron (Berlin), şi pe celălalt Fecioara cu Pruncul (Berlin). Strânse asemănări de stil permit gruparea în jurul acestor panouri a tablourilor Guillaume Jouvenel des Ursim şi Carol al VII-lea, de la Luvru. Cavalerul Étienne înfăţişat în Lei Heures aparţinându-i acestui senior (Chantilly) este realizat de aceeaşi mână ca şi Cavalerul El. enne de la Berlin, iar miniaturile din acest manuscris sunt înrudite cu cele din Antiquités judaiques, precum şi cu cele ale exemplarului din Boccaccio de la

München sau din Grandeis Chroniques dt France (Bibliothèque Nationale, ms. fr. 6 465) etc. Numele lui Fouquét revine nu numai o dată în socotelile financiare. L-am întâlnit purtat de câţiva pictori din Anjou într-o epocă, mai veche. Călătoria în Italia şi portretul (pierdut) lui Eugen al IV-lea ne sunt cunoscute datorită lui Fiiarete) i Vasari. Un act încheiat la Tours în 1481 vorbeşte despre văduva pictorului. Cu privire la arta lui Fouquét, în afară de lucrările contelui P. Durieu, menţionate în bibliografie, vezi studiul nostru, Le style monumental dans Van de Jearf Fouquét, Gazette des Beaux-Arts, 1936. * Din 1938, dou, 1 monografii i-au fost consacrate lui Fouquét: K.G. Peri», Jean Fouquét, Paris şi Londra, 1940, şi P. Wescheri Jean Fouquét und seine Zeit, Basel, 1945. Vezi de flH menea cele două importante articole ale lui O Pa cht, Jean Fouquét, A Study of his Style, Journal of the Warburg anl Courtauld Institutes, IV, 1940 – 1941, p. 85 şi urm. \ J. White, Developments în Renaissance Perspective, I, ibid., XII, 1949, p. 58 şi urm., mai ales pp. 61 – 67.

— Maestrul din Moulins era un pictor de vitralii şi în i timp pictor pe lemn. Poate fi identificat în persoana

ul Jem Prévost, mai numit şi Jean le Peintre sau Jean le

T, a cărui carieră poate fi urmărită de la Lyon la

Moulins, unde a venit în 1498. Vezi P. Durieux, Les Maîtres

I Umilim, Moulins, 1946. Recent a apărut o monografie a

Inim. Huillet d'Istria, Paris, 1961.

III. EVUL MEDIU
ÎN RENAŞTEREA ITALIANĂ

Se pare că am epuizat un ciclu istoric, că Itlia nu ne mai aparţine şi că dacă am încep să-i studiem prima jumătate a secolului XV-lea am intra într-o altă epocă şi într-o lume nouă. Adevărul este că noţiunea de Hi naştere, chiar dacă a devenit mai istorică pe analiza fenomenelor de tranziţie, apasă inc asupra noastră cu valoare absolută. Poate critica din secolele al XVII-lea şi al XVIII-le vedea mai exact lucrurile atunci când declara „gotice” formele anterioare lui Rafael. Câtevi observaţii preliminare ne vor ajuta să stabilir acei cincizeci de ani de civilizaţie italiană calb sunt socotiţi printre marile epoci ale istoriţe omului dar care n-ar putea fi izolaţi făr; se comită o eroare fundamentală. Dacă Evul Mediu italian este deja atins de ceea ce numeşte spiritul Renaşterii, Renaşterea itfl liană la începuturile sale este în esenţă un fapt medieval. Italia din secolele al XIII-k «a şi al XIV-lea trăieşte cu

plenitudine gândirea gotică şi cu nelinişte gândirea romană. Unu II dă un stil, adică o formă a vieţii şi o formă a spiritului, cealaltă îi inspiră o anumită nostalgie care nu-şi găseşte forma decât în mod ex «cepţional. Prima este stângace în arhitectul A dar înalţă trei figuri de oameni care au semnificaţie universală şi anume sfântul Francisc, I); inte şi Giotto. Cea de-a doua îşi găseşte uneori momentul, modelul şi artistul care să o concretizeze, Cavallini, Nicolă Pisano. Capua Imperială nu este decât un episod: poate că în vechea Romă a lui Cavallini, oraşul marii tradiţii pontificale, dacă n-ar fi avut loc exilul <lti la Avignon, s-ar fi copt mai repede acest vis deschis către viaţa reală şi puternică a ftftei, dar nu s-a întâmplat aşa. Multă vreme, pentru măreţia artei italiene „romantica” Re – îi. lorii a păstrat dacă se poate spune aşa «i calitate pur tonală, capabilă de a colora Un stil şi de a-i imprima un anumit accent < 1.11 nu de a-l apleca în faţa formulelor Imitaţiei.

Este adevărat că nu era vorba numai de numită nostalgie ci şi de o ardoare, într-un ciis mai general, care depăşea orizontul umanului şi care în timpul primei jumătăţi a «colului al XV-lea a lucrat într-un ritm ad-abil la tot felul de reînnoiri. Dar Italia tiAirşte în pas cu Europa şi urmează, cu oare-C «n încetineală, aceeaşi curbă a timpului; – i l. i „reînviere”, această activitate nu sunt mene specific italiene. În aceeaşi epocă nh în rele burgunde şi flamande ofereau exemple în acest sens a căror importanţă am stu-Int o. Claus Sluter este anterior lui Donatello. Kyck îi precedă pe constructorii spaţiului i creează materia picturii. Istoria arhitecturii fim ni” miante nu este istoria unei prăbuşiri ci i unei profuziuni de o formă debordantă de MM ilil ilo. Dacă este adevărat că aceasta are bază o serie de deviaţii şi chiar de contra-Plimiri, din chiar aceste contraste a ştiut să h—1 n remarcabilă prodigalitate de efecte. În în îi puternicul acord între formele superi – HHI... în activităţii şi viaţa şi pasiunile oameni cu; lui prinţilor şi interesul oraşelor pen-ţi lucrurile frumoase este o caracteristică coturn i întregii civilizaţii a Occidentului în a-Htă epocă, după cum o dovedesc Carol al

V-lea, Jean de Berry, ducii de Burgundia, ce tăţile flamande şi cele din Germania, Bruges Gând, Tournai, Colmar, Basel şi Nürnberg.

Istoricii Renaşterii s-au străduit să pună în lumină tocmai această trăsătură eternă a vieţii italiene, aspectul ei mediteranean, aptitudinea la fericire care capătă atunci un fel de forţă expansivă şi care dezvăluindu-se treptat în diferitele figuri ale vieţii, le umple de un sentiment nou, de bucurie şi de o fericită acceptare a destinului pe care

Evul Mediu n-ar fi cunoscut-o. Dar oare Evul Mediu în Occident, dacă-l studiem în Franţa, în iconografia şi spiritul catedralelor, nu ne arată armonia unui optimism creştin care şi el acceptă şi se bucură? Vasta imagine a vieţii pe care ne-o propun catedralele respiră nu groaza de lumea de i dincolo, ci seninătatea muncilor împlinite cu bucurie, deplina posesiune a destinelor omului iar prin zâmbetul îngerilor de la Reims ne în părtăşesc un mesaj bucuros de tinereţe. Oare] dovedesc ele mai puţină curiozitate pentru a lucrurile pământului şi minunile naturii decât Italia secolului al XV-lea, iar acest sentiment al miraculosului creaţiei, în toate gradele şi şut toate formele, această dorinţă de a pune stăpânire pe toate ascunzişurile şi de-al primi fără excepţie nici reticenţă nu este unul din caracterele e-l senţiale ale artei Evului Mediu? Italia se trezeşte târziu la această pasiune enciclopedică pentru l toate puterile şi chipurile vieţii, oamenii, aniJ malele şi plantele, iar secolul al XIII-lea francez, acordând figurii umane un loc şi un roii preponderent în aceste ierarhii naturale, dai finise deja cu vigoare un umanism mai larg şi mai cuprinzător decât acela care se putea najfl din lectura textelor şi copia mormintelor, comite o gravă eroare dacă l-am interpreta pm Villard de Honnecourt în căutările sale cu prl vire la ordinea canonică a formelor şi în muNJ ţiplele aspecte ale curiozităţilor sale ca un sim «i piu precursor, o anticipare a Renaşterii: meni n-a fost vreodată mai energic reprezeivi tant al epocii sale. Se poate spune dimpotrivă. i în această privinţă Italia a fost măreaţă şi Lentă totodată: gândirea lui Pisanello şi, în mai mare măsură, gândirea lui Da Vinci aparţin Evului Mediu.

Ar fi o iluzie să credem că secolul al XV-lea I leagă de cel de-al XIV-lea printr-un fel de îi I iculaţie şi, după câţiva meşteri de „tranziţie”, (lentile da Fabriano, Masolino da Panicale, Pianello, pictura din Umbria, de la Florenţa şi în Italia de Nord urmează de acum încolo caii a regală a noutăţii pe care înaintează făcând achiziţii progresive. De fapt meşteri profund (i de spiritul şi formele Evului Mediu peri. ia alături de inovatori, ale căror căutări nu îi ignoră de altfel iar aceştia din urmă la rânilul lor se scufundă în trecut printr-un întreg «ftpect al geniului lor. Pisanello din Verona, pictor şi gravor de medalii, una din figurile cele mai enigmatice şi mai atrăgătoare ale unei epoci are multe asemenea figuri, este fără înililinia cel mai mare poet al acestei vaste re – ÎI care parcurge sfârşitul Evului Mediu din Hlent; poate că i-a cunoscut farmecul prin i.iturile şi tapiseriile care veneau din Franţa în

oraşele italiene din Nord prin Lombardia ibii era predispus la aceasta mai ales prin ni piui marelui Altichiero şi printr-un geniu ic: al lui; de aici prestigiile picturilor salei Sant' Anastasia consacrate legendei cava-liii – ţi-a Sfântului Gheorghe şi a prinţesei de Tirhi/. onda şi care se desfăşoară într-un peisaj iii. linei şi castele romantice. Desenele din cu-rea Vallardi sunt admirabila mărturie a luci căutări cu privire la minunile formei ani –, şi ale formei umane surprinse în scriitin. i ornamentală a profilului şi a siluetei, în 11 111 structurii şi al blănurilor, şi într-un «i mi în care diversitatea amplasării dă pentru acelaşi obiect uimitoarea diversitate a figurilor. Costumele de curte prelungesc şi deghizează bărbatul şi femeia în păsări feerice. Medaliile lui Pisanello reînvie o tehnică a antichităţii dar sunt atât de pline şi de colorate încât mărite ar putea să decoreze o faţadă. Iată rezumatul unei vieţi care aparţine atât ordinii experienţelor constructive ale momentului cât şi ultimelor mari reverii medievale.

Există unele mai unitare care se reflectă clar în opere în care reînvie neschimbată arta miniaturiştilor. Astfel se succed, ca artizanii unor vise serafice, Gentile da Fabriano, Fra Angelico şi chiar Benozzo Gozzoli. La mănăstirea San Marco din Florenţa, sub lumina limpede a acelui cer toscan care pare imaginea veşniciei, Fra Angelico pare în afara timpului, investit cu privilegiul unei copilării perfecte. Şi totuşi el nu ignoră nimic din căutările secolului său, trage foloase de pe urma lor, dar s-ar putea crede că tablourile sale şi chiar frescele sale sunt cele mai frumoase miniaturi ale Evului Mediu şi, datorită păcii lor profunde, bogăţiei simbolice, calităţii aeriene şi strălucitoare, par mai vechi decât data lor. Aceeaşi concepţie a vieţii, a formei şi a tonului inspiră cortegiul Regilor Magi pe care Gozzoli îl desfăşoară pe zidurile Capelei Riccardi, cu un fast oriental familiar de mult timp specificului toscan şi pe care îl reînsufleţise desigur şederea în Florenţa a împăratului Mihail Paleologul, cu ocazia conciliului unde urmau să se întâlnească cele două biserici. Dacă se compară felul cum a interpretat el viaţa Sfântului Francisc la Montefalco şi aceea pe care i-a dat-o Giotto în biserica din Assisi ne dăm seama că aceasta din urmă este mai modernă fiind mai monumentală şi punând bazele viitorului italian al marii picturi. Chiar în suita biblică de la Campo Santo din Pisa, unde femeile purtătoare de coşuri şi constructorii Turnului Babel sunt printre cele mai frumoase şi mai mândre figuri ale Renaşterii, rămâne acel farmec anecdotic care ne dezvăluie în el un mare

ilustrator precum şi un decorator de vaste suprafeţe2.

Desigur, toţi aceşti pictori sunt atenţi la tumultul de idei din epocă, la agitaţia teoreticăi la căutările experimentale cu privire la natura spaţiului şi la structura sa raţională, cău-i ne în care matematicieni ca Manuzzi colaborează cu pictorii şi acel om universal, cap al unei întregi dinastii de spirite, el însuşi pictor, Kulptor, mare arhitect, mare umanist, atlet şi ni… f îrşit filosof, Leon Battista Alberti. Ne aflăm în centrul inovaţiei, la capătul acelor nelinişti legate de perspectivă ale căror urme le în încă din secolul trecut la pictorii giottesti lin Toscana. Tratatul despre pictură dă o prin I'ormă unei serii de practici bazate pe obişnuinţele viziunii naturale, explicată prin reţeaua geometrică a acelei „piramide visiva" şi n cărei extindere ameninţă direct ordinea monumentală a Evului Mediu, abolind unitatea npiafeţelor, plinul zidurilor şi aplicându-se nu numai la pictură dar la toate artele, perspecli va favorizând amestecul iluzoriu prin artifi-Iile trompe-l'oeil-ului. Şi totuşi sursele gândirii lui Alberti trebuie căutate în Evul Mediu, în perspectivele arabe şi în teoria lui Robert Grosiesle, profesorul lui Bacon cu privire la prourea luminii. De altfel este curios faptul i un pictor ca Paolo Uccello, unul din cei mai preocupaţi de perspectivă, rămâne profund medieval în tablourile sale de bătălii, care sunt

„Guerreries" îmbogăţite cu frumoase studii de cai văzuţi din spate, din trei sferturi, din n 1 şi din faţă, ca anumite desene din culegerea Vallardi. Compoziţia şi cromatismul, prin autoritatea tonului local, marile pete de alb, i ui şi roşul, evocă arta pictorilor de vitralii. INI perspectiva lui Uccello nu serveşte numai hleii de asemănare ci şi combinaţiilor de ori niient.

I II este de asemenea un procedeu de iluziohl. m, mijlocul de a te face să crezi în existenţa

elief acolo unde nu există decât o suprafaţă artificios tratată şi de a da aparenţa de sculptură statuii funerare ecvestre a condotierului englez Giovanni Acuto, pictată de Uccello, ca şi statuilor în picioare ale lui Boccaccio, Farinata degli Überti, Filippo Spano, pictate în nişte false nişe la mănăstirea Sant' Apollonia3 de Andrea del Castagno. Această minciună savantă, plăcută la vedere, care încântă şi deconcertează simţul spaţiului nu este prima izbucnire a unei experienţe care se deregleză din capriciu la începuturile sale: arta italiană îi va rămâne constant credincioasă şi superior abilă, de exemplu în jocurile

arhitecturii şi decoraţiei teatrale şi chiar în marea frescă şi sub penelul marilor maeştri. Încă de la începuturile secolului al XV-lea ea îşi dă adevărata capodoperă în sculptură cu porţile pe care Lorenzo Ghiberti le-a executat pentru baptisteriul din Florenţa, admirabile prin distribuţia şi încadrarea panourilor, prin bogăţia de invenţie, prin eleganţa fluidă şi nobilul sentiment al subiectelor. Raportul reliefului în funcţie de distanţa disimulată a planurilor, trecerea calculată de la ronde-bosse la altorelief şi de la acesta la basorelief şi în sfârşit la modeleul aproape plat al medaliei, fuga riguroasă a arhitecturii, sugerarea în bronz a unui peisaj aerian au izbit ca o revelaţie miraculoasă imaginaţia populară: porţile baptisteriului au fost de acum înainte porţile Paradisului. Se simte] tot ceea ce desparte acest ansamblu memorabil de retablurile executate în aceeaşi epocă în Occident şi care vor fi din ce în ce mai mult năpădite de figurine şi accesorii – ştiinţa, demnitatea, calitatea, marile modele antice – dar principiul este acelaşi.

NOTE. Evul Mediu în Renaşterea italiană. II.

* 1 În Italia de Nord, se poate vedea cum precizia gol a detaliilor a croit drum naturalismului Renaşterii. Exemple interesante pentru această conjugare de tendinţe apar în studiile de animale ale lui Michelino di Besozzo şi Giovanmmi

Ic <. rassi, de pe la 1400, în elegantele ilustraţii ale trataile farmacologie, ca de exemplu Tacuina Sanitatis, şineral în albumele numite „lucrări din Lombardia”, cu lecui lor caracteristic de realism şi desen stilizat. Vezi

1 l. icht, Early Italian Nature Studies and the early Ca-Itittiar Landscape, Journal of the Warburg and Courtauld i „titutes, XIII, 195C, pp. 13 – 47.

În tot timpul secolului al XV-lea, Siena a rămas lonţtiinţa gotică a Florenţei. Aceasta n-a împiedicat-o să

I leze, la modul ei, noile tendinţe ale epocii. Găsim o un în acest sens în extraordinarul personaj al picto-ithiiect-sculptor Francesco di Giorgio Martini: vezi LA. S. Weller, Francesco di Giorgio, Chicago, 1943.

Aceste „statui, pictate” provin din vila dărăpănată

„L, i l. cgnaia” de la Soffiano, lângă Florenţa. Ele făceau dintr-o galerie de personaje celebre. Recent s-a desco

[prin sub o tencuială de ipsos o strălucită reprezentare.

m picioare, sub un pridvor tratat în perspectivă. Vezi ilnii, Gli

aţfreschi di Andrea del Castagno ritrovatiy lino d'Arte, IV, 1950, pp. 295 – 308.

III

de altă parte există un anumit număr de nonte durabile prin care Italia încă din priitimătate a secolului al XV-lea introduce II Icre în arta europeană o ordine de con-u, o poetică şi un stil ale căror expansiuni unul din semnele cele mai vădite ale unei poci a vieţii istorice. În momentul în care îl lillectura gotică cedează propriei sale bogă-Florenţa creează o arhitectură care se poate i undită şi personală căci dacă Brunelleschi îi ideea de la monumentele Romei antice, liini dacă a copiat partiul bazilicelor creştine ni fjorenzo, palatele florentine care se dai;-i lui şi continuatorilor lui Michelozzo şi

Ni „li, în ciuda folosirii unor bosaje colosale uiirapunerii ordinelor nu sunt simple pas-ilc artei imperiale ci o definiţie personală şi viguroasă a masei monumentale, instalată pe un soclu asemănător asizelor unei citadele etrusce, limitată în înălţime de umbra energică a cornişei. Chiar în acele fortăreţe cubice care sunt din multe privinţe palatul Ruccellai şi palatul Medici, se distinge viitorul unei arte care nemaipunându-şi probleme de construcţie – în afară de ridicarea de cupole pentru care Brunelleschi fixează regulile şi dă un prim model modern la catedrala din Florenţa – este valoroasă prin eleganţa măsurilor şi prin calitatea nuanţată a efectelor. Capela dei Pazzi este de ajuns pentru a da măsura acestui gust precum şi a facultăţii sale inventive făcându-ne să înţelegem ce opune exigenta uscăciune toscană barocului flamboaiant. Pe de altă parte pictura regăsea în afara pictorilor giotteşti marea linie trasată de Giotto şi se întorcea, odată cu frescele lui Masaccio de la capela Brancacci, la lărgimea şi verticalitatea stilului monumental. Iată regula nemuritoare a artei italiene şi exemplul marii picturi decorative: un instinct capricios, plin de iluzie şi de spirit romanesc tinde uneori să o îndepărteze dar ea se întoarce mereu la această regulă ca la expresia autentică şi definitivă a celui mai frumos har al său. Între Masolino da Panicale şi Masaccio, aproape contemporani şi colaborând la acelaşi ansamblu, s-ar crede că este o distanţă de două generaţii, Masolino este un meşter, frescele sale aproape şterse de la Castiglione d'Olona1 au încă, în câteva trăsături, poezia insidioasei lor purităţi iar figurile lui Adam şi Eva de la capela Brancacci respiră farmecul acelor frumoase nuduri italiene din epoca ce precede maturitatea istorică, dar Masaccio are faldurile

grele, ritmuri lente, calmul spaţiului dintre figuri şi acea bogăţie de substanţă care fără să deformeze zidul îi dă picturii deplina şi paşnica autoritate a artei statuare. În sfârşit arta statuară însăşi, la sienezul Jacopo della Quercia şi iflorentinul Donatello, instalează poezia viiil. i-a marii forme, nu pe nişte copii sterile i moda antică sau pe nişte căutări de efecte pitoreşti ci pe un acord în aparenţă straniu şi >. ipe imposibil între studiul statuilor greco-hiinane şi acela al atelierelor din Nord. Arta Iluluară greco-romană le dă armonie şi gravi-cea a atelierelor din Nord le asigură conul cu viaţa. Jacopo della Quercia se pla«n/a între Claus Sluter, al cărui discipol pare uneori, şi Michelangelo pe care-l schiţează I îi prefigurează. La Lucea, retablul San Freliino ar putea fi al unui meşter sculptor pă – de ultimele discipline gotice; la Bologna, fcasnreliefurile de la San Petronio, monumentaleţi. aproape colosale în ciuda dimensiunilor lor ini Mi, renunţând la fastul draperiilor şi la mul-IIICII cutelor, ilustrează cu figuri nude, fără ar-Pllleftură şi fără peisaj o adevărată Genezăde în nmură. Nimic nu se opune cu mai multă semodelajului pictural al lui Ghiberti. nalia antică este mai robustă şi mai gravă, se îmbină ea cu vreo amintire a Evului II li II? Ne putem gândi la acele lintouri care onrlă nudurile înviate din morţi. Donatello Biportă şi el două aspecte. Prin Profeţii de pe ninpanilă şi prin Zuccone pare să aparţină sluteriene; colaborarea lui cu Bruneli Michelozzo l-a învăţat să privească i i nilică fără însă să-şi facă din ea o mă-prrt şi, ca sculptor de morminte, fără să de-fifl vreodată un lucrător de sarcofage. Când înălţa celebra Gattamelata din Padova, nu era prima statuie ecvestră exelupă perioada imperială şi nici prima iuM inspirată din Marc Aureliu de pe Capi dai, fiind că există statuile romanice ale istantin dar, ca şi sculptorii din Saintonge colul al XIII-lea, care transpuneau arta i ni modul medieval, el îşi păstra demni-Kiprie geniului său. Forma are încă I acea calitate profilată care îi distinge u artişti ai Florenţei. Astfel aticismul nu combate şi corijează caracterul greoi şi

II

eterogen al monumentelor figurate ale Romei şi regăseşte în mod spontan ceea ce este pur, îndrăzneţ şi sensibil în arta elenistică. Dona-tello este poate creatorul unui stil dar el nu se lasă în voia acestuia şi nu renunţă la propria lui nerăbdare. Specificul dramatic al secolului al XV-lea şi instinctul italian al fericirii şi-l dispută rând pe rând. Privind altarul principal din Padova ai impresia că vezi

înfruntându-se în acest tumult de bronz două lumi sau mai curând două feţe ale omului.

Amurgul secolului ne oferă un exemplu şi mai impresionant. Leonardo da Vinci este încă din multe privinţe un gânditor medieval. Reţeaua pe care o compune Alberti, parcă din fire întinse pe fereastra deschisă, nu mai conţine pentru Leonardo întreg universul. Crearea formelor este condusă de alte secrete mai frumoase. Cum să le faci sensibile în arta pictorului, instrument al cunoaşterii? La Da Vinci reînvie parcă o ştiinţă uitată odată cu magia metamorfozelor. Se spune că în tinereţe lua o şopârlă şi-i punea aripi străduindu-se parca în joacă să deconcerteze natura. Această irumpere de creaturi imaginare, această sfidare aparentă a ordinii divine răspund desigur mărturiei I unui geniu straniu fiind totodată un episod din acea „reînviere” pe care am observat-o în că-l tedralele franceze şi în pictura flamandă şi alai cărui alte aspecte ni le arată Apocalipsul luH Dürer. Meşterul care, contemplând un zid or & M pat de timp caută în liniile capricioase ale fjfl surilor secretul unor compoziţii neobişnuitajb procedează ca acei vechi sculptori din secoldi al XI-lea şi al XII-lea care în labirintul temeloi geometrice şi al combinaţiilor abstracte vedeau I jucându-se lumea imaginilor. Dacă, ca invontator de maşini, este poate legat de şcoala „nu canicilor”, bizantini, concepţia lui cu privire I.< natură este infinit mai bogată şi mai modernA, dar el acordă în cadrul ei un loc considerabil valorilor ornamentale. Felul în care se înlan ţ diferitele figuri ale mişcării nu este încă lupus de el noţiunii de lege, dar ornamentul ic o regulă armonică care poate servi deja tfrrpl cheie. El determină anumite analogii, VliU jul curenţilor într-o apă repede sau bulde coafurii unei femei. Faptul că natura de – n în i/îi figuri regulate, l-am urmărit în câteva ppluoade ale acestei concepţii în Evul Mediu ro-Btttnic şi Evul Mediu gotic. Şi am văzut cum în Krrolul al XV-lea se dezvoltă peisajul rupestru fen>-şi atinge cea mai înaltă expresie în acele fecoruri de vizionar ca fundalul Giocondei sau Keulii din Fecioara cu stânci. Umbrele înserării tp cum Leonardo le găseşte atât de frumoase în kinil servitoarelor aşezate la uşa hanurilor Buciimnă amurgul Evului Mediu. Reveria re-liri. >. i „i din Cina cea de taină vine dintr-o cu Hiliil altă sursă decât arta atleţilor şi a falşilor Riiiumi.

I Aill el Evul Mediu se prelungeşte şi se râs

„… le în Renaşterea italiană care multă vreţi H nu a fost decât unul din aspectele ei. Chiar

I Florenţa, acest mare atelier al formelor şi

Îl tehnicilor, îl găsim încă cald şi viu. În pic-Rli n veneţiană, din care nu lipsesc sugestiile

I nnxielele Nordului, el se păstrează mai mult în că Roma îi primeşte pe meşterii itafin şi pe cei străini: Fra Angelico şi Jean f (11 el s-au întâlnit desigur aici. Micile curţi pint. de nu ignorau arta flamandă. În ţinutul înfloreşte adolescenţa lui Rafael, la finim, Federicoda Montefeltre făcea loc în ga-i lui Van Eyck şi Justus din Gând. Călă-II ni. artiştilor şi ale capodoperelor unesc Eu-ii Europa şi o serie de forme contempo – B şi îmbinate între ele ale civilizaţiei nu li» şi îl considerate ca succesive sau dezbui 111 «pl într-o ruptură2. Este însă adevărat I P\V tind să se despartă şi că după acest li-l ni mai multor generaţii se produce un liluu ale cărui raţiuni nu ne mai revine f

hi să le căutăm. Poate că nu în umanism la ne aşteptăm să le găsim pe cele mai

I

puternice. Umanismul creştin din secolul al XIII-lea ne arată înalta compatibilitate a acestui mod de gândire cu ordinea formală şi ordinea istorică a Evului Mediu. Oare viaţa stiJ lurilor nu depinde de o regulă mai generală iar exemplele concrete pe care ni le înfăţişează nu ne ajută să le înţelegem sensul şi dezvoltarea? în mod arbitrar au fost limitate noţiunile de clasicism şi umanism la amintirea şi emulaţia culturilor mediteraneene: ele n-au fost întotdeauna „clasice” iar definiţia dată de ele omului a slăbit. Este mai istoric să recunoaştem că fiecare mare epocă a civilizaţiei îşi atinge propriul ei clasicism, adicfl momentul de largă inteligibilitate şi deplini posesiune, şi că atunci conţine şi răspânde. ştie un umanism al ei propriu. Acest moment de echilibru pentru Evul Mediu gotic este secolul al XIII-lea iar momentul lui critic este secolul al XV-lea. Arhitectura opune atunci două sisteme sau mai bine-zis două arte de a gândi. Una a dat probabil tot ce era de aşteptat de la resursele sale iar strălucirea a ceea ce noi nu-i mim declinul ei nu trebuie să îi ascundă stânj găcia şi dezordinea. Cealaltă îşi înmulţeşte primele experienţe, încearcă o serie de stilusi înainte de a se defini ca stil şi de a sluji scopurilor sale universale. Dar imaginea omului va păstra multă vreme căldura şi pasiunen care-i vin din Evul Mediu. Un fel de Ev Mediul ascuns va supravieţui triumfului „clasicismului” J Poate că-l simţim tresărind în Biblia lui Renb brandt. Astfel epocile nu mor dintr-odată ci se prelungesc în viaţa spiritului.

NOTE. Evul Mediu în Renaşterea italiană. III

* 1 Frescele lui Castiglione d'Olona au fost supuse mm importante restaurări aşa încât sunt şi mai lizibile. 1 i de pe la 1435, ele sunt mai târzii decât operele daioi Hi colaborării dintre Masolino şi Masaccio de la Carmine (1427 – 1428). În ceea ce priveşte rolul fiecăruia dintre cei d

Îi, n, vezi U. Procacci, Massacio, Milano, ed. a II-a, 1952. În îi cu conflictul dintre stiluri, vezi R. Longhi, Fatti

Uasolino e di Masaccio, Critica d'Arte, XXV-XXVI, *2 Acelaşi lucru se poate spune despre Ferrara unde, mii anului 1450, vin unul câte unul Pisanello, Jacopo Mfilmi, apoi Piero della Francesca, Mantegna şi Rogier vani Weyden. Stilul agitat şi nobil care urmează, o dată. isimo Tura şi Ercole de Roberti, este una dintre carac-riticile cele mai originale ale Quattrocento-ului. Vezi Longhi, Officina Ferrarese, Roma, 1934, reeditată în nul al V-lea din operele complete ale lui Longhi, Flo-K

ni. i, 1956; B. Nicolson, The Painters of Ferrara, Londra, ÎNCHEIERE

Influenţele orientale şi influenţele barbari inaugurează Evul Mediu, influenţele meditera neene însoţesc şi-i precipită declinul. În aceste două capitole ale istoriei sale el elatrează o civilizaţie originală şi o artă de a gâr a cărei expresie cea mai înaltă este dată de sistem monumental şi care-şi are sediul şi unul în Occidentul Europei. Nu este vor nici pe departe de faptul că Evul Mediu ar fiţionat izolat. În momentul în care începe epoc romanică circumstanţele istorice sunt favorabile ca oricând schimburilor, presti vechiului Orient, al Orientului bizantin şi al Islamului exercitându-se amplu asupra cre Hnătăţii. S-ar putea crede că Occidentul se afla în pragul scufundării sub bogăţia şi diveriH tatea aporturilor îndepărtate care-i vin de l civilizaţiile strălucitoare. Dar nimic din ceea ce primeşte nu este absorbit în mod pa dimpotrivă, el cunoaşte numeroase experie constructive în cadrul datelor pe care le ceptă, ducând la apariţia unui spirit nou.

O artă nu este făcută numai din tradiţii terne şi din influenţe externe ci şi din căul. u care-i dau propria ei regulă şi originalitate. Viaţa acestor diferiţi factori şi relaţiile carp îi unesc se schimbă de la o epocă la alta ţ-H la un loc la altul iar istoria este alcătuită tow mai din aceste inegalităţi. Tradiţia antic:

«vito o forţă verticală care se înalţă drept din imului secolelor, fără deviaţii şi fără rupturi. La începutul Evului Mediu ea şi-a pierdut vitalitatea creatoare, deja compromisă în secolul» l IV-lea de insuficienţa mâinii de lucru şi ne-i lijarea practicilor sănătoase, după cum o do-vrdesc edictele împăratului Constantin. Restau-PAroa imperiului de către Carol cel Mare şi ipoi de Otto I a trezit-o pentru scurt timp la

I viaţa, asociind-o unui program politic, dar într-o i pucă impregnată de multă vreme de alte

(Obiceiuri. La sfârşitul secolului al XI-lea îşi re-np. ită vigoarea în bisericile cluniacense din ui opul de sud-vest şi în arta romanică de pe Dar chiar dacă adaugă o nuanţă, nu ea I< aceea care dă tonul: ea doar se suprapune i-ir valori.

Oare Occidentul datorează toate aceste valon tradiţiei barbare şi influenţelor orientale? A» ilul barbar este considerabil. El introduce (îi ţinuturile franceze formele şi spiritul m-ai culturi protoistorice a căror strălucire şi lui ilate au fost păstrate mult timp în anumite neatinse de creştinism: până în secolul XI-lea, Scandinavia dezvoltă şi îmbogăţeşte ornamentelor împletite. Cu mult mai deodată cu invaziile, popoarele nomade

J

H (În vânători, chiar dacă se fixaseră, aduseseră I I ni poarele sedentare, constructoare de oraşe, fenililiile şi tehnicile stepei. Este posibil că i s-a fi contribuit la reînvierea tradiţiilor Hinir nimicite sub civilizaţia imperială. Sigur acestea sunt strâns legate de specificul Bv II li II Mediu nu în arta de a construi, cum Hirina vechea doctrină din secolul al XIX-lea, ÎI în clementele de decor, în culoare şi în spitlil folcloric.

ca ce priveşte acţiunea Orientului, a MNIII l-a exercitat în două rânduri şi într-un îi „i l'oarte diferit. Orientalismul romanic nu

Haşi lucru cu orientalismul preromanic.

Acesta din urmă rezultă dintr-o pătrundere profundă şi continuă care se explică prin condiţiile generale ale istoriei. Din secolul al IV-lea până în secolul al VII-lea Asia Mică, Egiptul şi Africa de Nord au creat o mare artă monumentală folosind mai mult sau mai puţin într-un sistem coerent aporturi vechi şi îndepărtate, în timp ce Occidentul se prăbuşea, acestea au trăit şi prosperat la adăpostul Imperiului Bizantin până la cucerirea musulmană. Europa creştină

trăia atunci pe un fond vast comun al Mediteranei şi Orientului însufleţit de schimburi comerciale şi largi valuri de expansiune. Progresele instituţiei monastice îmbinau creştinătatea coptă cu creştinătatea din Irlanda. Neîncetata diasporă siriană răspândea în vechile oraşe ale Galiei exotismul credinţei, al obiceiului şi al obiectului.

Oare Islamul a distrus această comunitate, aşa cum crede Pirenne, şi a tăiat Europa în două închizând căile maritime şi impunând un caracter exclusiv terestru Imperiului lui care] cel Mare? în ciuda programului „roman” art carolingiană păstrează trăsăturile orientale, de exemplu partiul armenian al bisericii din Germigny şi al bisericilor asturiene. Dar acestea au mai puţină importanţă pentru viitor de cât o serie de puternice inovaţii ca biserica-prid-vor, deambulatoriul cu capele reionante, stâlpi compus şi plantarea turnurilor. Acestor dat esenţiale am văzut că marile lucrări din colul al XI-lea le adaugă şi altele încă de bun început. Ultimii barbari o dată convertiţi stabiliţi sau înfrânţi şi în timpul regresulu Islamului, cu drumurile deschise şi schimburil bine stabilite, influenţele Asiei nu se mai exefl cită pe o artă orientală din Occident. FAŞ sunt importante dar au încetat să fie dă cisive. Există reacţia alegerii şi a interpre1. nu Arta romanică rupe cu ceea ce este mai CM racteristic în comunităţile orientale, plani nil. îmbinate sau cloazonate şi renunţă la tipul aN menian de la Germigny. Ea îşi dezvoltă gini direa arhitecturală în bazilici de un tip nou. Îl exprimă cu plenitudine în trei dintre cele n-ai frumoase probleme ale sale: o problemă de program, aceea a unei biserici făcută pentru circulaţia unor mulţimi imense; o problemă de construcţie: iluminatul unei nave cu boltă; o problemă de volume: compoziţia unei abside multiple şi structura armonică a unei faţade. Dovezi convingătoare pentru această vitalitate şi acest spirit de invenţie ne oferă însăşi „urla romanică timpurie”. Ea este moştenirea Icademică a unor vechi formule mesopotamiene, expansiunea ei considerabilă şi rapidă ne poal’ace să credem într-o stabilitate monotonă, I deşi am văzut că presupune căutări pline de îndrăzneală şi varietate. Sculptura romanică dialectica ornamentală a artei sudar o supune legii unei arhitecturi concepute ca o ordine raţională şi, zămislind IM rândul ei o mulţime de monştri, îi pune în li oi’d cu monumentul pe care-l decorează şi pure îl apasă din toate părţile. Desigur Islamul lin (arile Magrebului îşi răspândeşte modi-liiwinele cu

aşchii, capitelurile cordobeze, cupolele pe trompe, inscripţiile cufice, casetele fifi fildeş şi arcurile polilobate cu traseu geo-linliie. Ţinuturile Poitou, Saintonge, Auvergne Velay acceptă mai mult sau mai puţin şi Ol4) aceste aporturi: dar chiar în locurile un-/acestea sunt mai vădite şi mai coerente, Instrucţia în care se încorporează este pur mi/mică prin modul de construcţie, prin vo-ţii prin greutăţi. Nimic nu este mai opus (Imnului islamic, arhitectură de ebenişti, deil. a arhitectură de zidari. Ogiva mu-iii în mi i-a este o reţea decorativă; ogiva occi-ilrt este un membru viguros conceput pen – ÎI i purta, nu cupole mici fragile ci bolţi de, ogiva armeană este operă de Ului filelor, dar ea este întinsă sub bolţi în

E

fin, cupole sau tavane. În sfârşit arta de a liţui şi a deduce dă naştere în Occident în care n-are nimic comun cu tot ceea ce l-a precedat şi anume stilul gotic. Formele sale primitive au puritatea exigentă a unei reacţii împotriva oricărui exotism. Ele se leapădă de Orient şi de monştri, preferă goliciunea. Apoi, din resursele propriului său domeniu, din grădinile şi pădurile sale, arta gotică îşi compune un univers. Ea extinde definiţia la Biblia însăşi. Evanghelia elenistică şi Evanghelia orientală capătă o formă nouă, Cristos acceptă o nouă încarnare care face ca persoana lui să fie mai apropiată de noi iar învăţătura lui mai umană.

Hibrizii creaţi la periferia sau în interiorul acestui mare focar, prin îmbinarea dintre aporturile orientale şi tradiţiile locale, ne arată în limitele lor, în spaţiu şi timp, până la ce punct restul teritoriului rămânea rebel unei penetraţii absolute: arta mozarabă, arta mudejar, arta şiculo-normandă şi în centrul Franţei suita de cupole din Aquítania inspirată după un mode cipriot. Pe de altă parte extrema diversitate grupurilor romanice este mărturia unei aptitudini de a inventa. Acelaşi lucru, în cursul epocii următoare, în ceea ce priveşte grupurile gotice – pe care nu trebuie în niciun caz le supunem unui conformism francez – g ticul englez, goticul romanic din Germania goticul catalan. Sunt diferitele feţe, foarte de sebite între ele, ale aceluiaşi spirit, al cărui principiu se întemeiază pe regula arhitecturală sau ale cărui supreme mărturii nile fără această regulă. O regulă lipsită de uscăciune, dat fiind că admite culoarea, iluzia căldura vieţii umane. Ea constituie o adevăraH artă poetică. Şi nu dispare odată cu epoca pfi care a însufleţit-o cu elanul ei.

Umanitatea nu se înnoieşte prin epur masive. Întotdeauna se păstrează anumite regiuni intelectuale şi morale care aparţin trM cutului dar pot sluji viitorului, tipuri caracicristice pe care o epocă le pune puternic în la mină în timp ce alta le surghiuneşte ca pă nişte disponibilităţi obscure: dar ele dăinuit lotuşi. Iar pe de altă parte formele nu lasă o impresie trecătoare în memoria istorică. Chiar atunci când nu mai sunt de actualitate, ele îşi păstrează locul, cu toată autoritatea unor valori concrete, cu prestigiul pe care li-l dau, de-a lungul atâtor variaţii de gust, măreţia şi Iermitatea unei arte. Dacă Evul Mediu este poate fermentul Renaşterii, dacă tocmai aulei ilicitatea lui, calitatea de experienţă trăită Inc ca Renaşterea să nu fie o simplă „restauraţie”, vitalitatea lui este mai mare şi mai l’iilor nică în Occidentul propriu-zis, a cărui I HI icre originală de invenţie a definit-o. Confmiia să se construiască în stilul gotic până la Iffrşitul secolului al XVI-lea şi chiar mai târziu. Ne poate spune chiar că practica ogivei n-a fo’. Nl niciodată complet întreruptă pe şantiere, după cum o dovedesc bolţile mai multor biserici, construite în plină epocă clasică. Pictorii francezi care merg în Italia în prima jumătate colului al XVII-lea sunt încă legaţi, prin fiadi (iile locale, de Evul Mediu. Meşterii din Proyes, Dijon, Langres sau Lunéville pictează Inert Arbori ai lui Ieseu sau portrete în care pioplirea pietrei şi a lemnului se impune morbului. Nu este o simplă întâmplare faptul că, în opera lui Georges de la Tour, paşnica uni-l «l «a volumelor aminteşte în mod neobişnuit» fe arta sculptorilor din sudul ţinutului Cham-w «H/io de la sfârşitul secolului al XV-lea şi începui ui celui de al XVI-lea. Elegantul organi-l” or al caruselelor şi al baletelor de la curteai Lorraine, Jacques Callot, este medieval prin Jir îi mea să asupra microcosmosului, care izvo-Mfic nu atât de la Gassendi cât de la o idee mai veche a raporturilor dintre ceea ce Mie infinit mic şi ceea ce este infinit mare. 1 ui lui Bernini se întâlneşte cu barocul iar deformările şi contorsionările figu-Hm lui El Greco par să se adapteze la cadrul mu limpan, la o structură în piatră din se-l i îi XII-lea. În cazul meşterilor din Ţărilfi nu este vorba numai de o analogie sau de o reînviere, ci de o adevărată continuitate. Peisajul fantastic se desfăşoară în opera lor ca ultima mare reverie a Evului Mediu, cu stâncile acelea nemaipomenite, turnuri Babei, diabolica figură a obiectului, umorul de chermeză şi obsesia celor şapte păcate capitale îmbinată cu sentimentul unei catastrofe universale. Bruegel creează imaginea cea mai completă a acestui

peisaj, şi cea mai stranie, iar figurile cu care îl populează, având toată autoritatea marii forme, par totuşi că izvorăsc într-un adevărat talmeş-balmeş din Psaltirea de la Utrecht, din Calendarul din Tres Riches Heures sau din anumite pagini din Heures de Rohan. În sfârşit, în comitatul Olandei, care odinioară i-a dat pe Claus Sluter şi pe Dirk Bouts, visul misterios al lui Van Eyck se prelungeşte în micuţa stradă a lui Vermeer şi în reculegerea pictorilor intimişti.

Astfel, afinităţile anumitor medii şi talente păstrează, în toată căldura şi profunzimea ei, vitalitatea Evului Mediu. Acesta n-a dispărut, n-a fost cu totul înlăturat. S-ar spune că Occidentul îi păstrează nostalgia. Ea devine conştientă în Anglia începând cu secolul al XVIII-lea, odată cu neogoticul îndrăgit de Walpole. Capătă şi mai multă vigoare odată cu progresele romantismului, şi, în sfârşit, secolul al XIX-lea îi dă tonul şi puterea unei adevărate forţe istorice, luptând împotriva ultimelor forme ale barocului mediteranean şi ale academismului francez. Dar asemenea învieri nu sunt posibile şi eficace decât dacă se îmbină profund cu viaţa inteligenţei. Aşa cum Renaşterea şi epoca clasică modelaseră imaginea antichităţii în funcţie de asemănarea cu propriile ei pasiuni, recurgând rând pe rând la vestigiile Imperiului, ale Romei republicane, apoi ale Greciei şi Egiptului şi, în sfârşit, în cazul extrem al atelierului lui David, la trecutul homeric, tot astfel secolul al XIX-lea a retrăit, ca să spunem aşa, Evul Mediu dinspre sfârşit spre]

Începuturile sale. Se poate urmări cum reînvie <il mai întâi arta flamboaiantă, apoi secolul al XIII-lea şi în sfârşit arta romanică. Primele studii ale lui Lenoir, Millin şi Waagen erau contemporane cu arta pictorilor prerafaeliţi din Germania şi din Franţa. Acesta ar fi doar începutul unei vaste anchete care, pornind de la reacţia determinată de gust şi susţinându-se lot timpul prin alte forţe mai pline de viaţă, duce la o cunoaştere mai amplă a trecutului, la o posesiune mai completă a omului.

BIBLIOGRAFIE Voi. II

CARTEA A DOUA

(pitolul I. Arta gotică timpurie

I i hitectura.

K. de Lasteyrie, L’architecture religieuse en France à l’époque U, mhiquei editată de Marcel Aubert, 2 vol., Paris, 1926) 27\ C. Martin, L’art gothique en France, Paris, 1911; Antliyme Saint-Paul, Histoire

monumentale de la France, eilni, i nouă, Paris, 1929.

— La transition, Revue de l'Art hritien, 1894, 1895; C. Enlart, Monuments religieux de itecture romane et de transition dans les anciens dio-rd «fi d'Amiens et de Boulogne, Amiens, 1895; E. Lefevre-IVmt. ilis, L'architecture religieu. se du XI et du XII siècle diiih l'ancien dioche de Soissons, 2 vol., Paris, 1894 – 1898, / r\ influences normandes au XIE et au XII siècles dans h /VOM/ de la France, Bulletin monumental, 1906 – Le plan ptiniilij de l'église de\ Morienval, Bulletin monumental, 1908, Notices în Le Congres archéologique de Beauvais, 1905, «iinupal Morienval şi Saint-Leu-d' Esserent – Soissons, i, i. – archéologique de 1911 – Saint-Germain-dei-Pres, atrii archéologique de Paris, 1919; P. Vitry et LIMITC, L'église abbatiale de Saint-Dénis et ses tombeaux „* 2-a, Paris, 1925; A. Besnard, L'église de Saint-Germer llv. Paris, 1913; F. Deshoulieres, L'église Saint-Pierre de mimartre, Bulletin monumental, 1913; L. Bărbier, Étude l, i stabiliţi des absides de Noyon et de Saint Germain-des-Prés, Bulletin monumental, 1930; L. Broche, La cathedrale de Laon, Paris, 1926; H. Adenauer, Die Kathe-drale von Laon, Düsseldorf, 1934; Marcel Aubert, Notredame de Paris, să place dans l'histoire de l'architeclure du XII au XIVE $., Paris, 1919; A. Rhein, La collegiale de Mantes, Paris, 1932; J. Bilson, The-Beginings of Gothic Architecture, Journal of the R. Institute of British Archi-tects, 1899 – La cathedrale de Durham et la chronologie de ses voutes, Bulletin monumental, 1930; L. Cloquet, Notes sur l'architectura tournaisienne romane et gothique, Tournai, 1895; E. Gali, Niederrbeinische und normannische Archi-tecturen im Zeitalter des Fruhgotik, Berlin, 1915; Gali, Die gotische Battkunst în Frankreich und Deutschland, Leipzig, 1925, ed. a 2-a, Brunswick, 1955; M. Aubert, Les plus anciennes croisees d'ogives, leur role dans la construction, Bulletin monumental, 1934; H. Focillon, Le probume de l'ogive, Bulletin de POffice internaţional des Instituts d'ar-cheologie et d'histoire de l'art, I, 1935 (republicat în Re-cherches, I, 1939, şi în H. Focillon, Moyen âge, survivances et reveils, Montreal, 1945); E. Panofsky, Abbot Suger on the Abbey Church of Saint-Dénis and its Art Treasures, Princeton, 1946; S. McK. Crosby, L'abbaye royale de Saint-Dénis, Paris, 1953; O. von Simson, The Gothic Cathedral, The Origins of Gothic Architecture and the Medieval Concept of Order, New York, 1956; C. Seymour, Notredame of Noyon in the Xllth Century, New Haven, 1939; L. Serbat, Quelques églises anciennement détruites du

nord de la France, Bulletin monumental, 1929; E. Lambert, L'ancienne abbaye de Saint-Vincent de Laon, Comptes rendus de l'Academie des Inscriptions et Belles-Lettres, 1939, pp. 124 – 138; P. Ht-liot, Les anciennes cathedrales d'Arras, Bulletin de la Commission Royale des Monuments et des Sites, IV, Bruxelles, 1953; Marquise A. de Maille, Provins. Les monuments religieux, 2 vol., Paris, 1939; F. Salet, La Madeleine de Vezelay, Melun, 1949; A. Mussat, Les origines du style gothique de l'ouest, L'Information d'histoire de l'art, VI, 1961, pp. 8 – 16; J. Bony, La collegiale de Mantes, Congrel archéologique, Paris-Mantes, 1946, pp. 163 – 220; J. Wa-richez, La cathedrale de Tournai, 2 vol., Bruxelles, 1934 – 35; P. Rolland, La cathedrale de Tournai et les courants archi-tecturaux, Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art, VII, 1937 şi la technique normande du mur evide ci l'architecture scaldienne, ibid., X, 1940.

Arca cisterciană

Ph. Guignard, Monuments primitifs de la regie cistercienne, Dijon, 1878; saint Bernard, Apologia ad Guilielmum ab-hatem, Migne, Patrologie latine, t. CXCII; E. Vacandard, „le de saint Bernard, ed. a 4-a., Paris, 1910; J. von Schloser, Die abendlandische Klosteranlage des ţi uhen Mittel-alters, Vienne, 1899; Dom Martene et Dom Durând, Voyage lutiraire de deux benedictins, Paris, 1717; J. Bilson, The ittchitecture of the Cistercians, Archaeological Journal, 1909; 11. Rose, Die Baukunst der Cistercienser, München, 1916; 1, Hnlart, Origines françaises de l'architectura gothique en I iulie, Paris, 1894 – Villard de Honnecourt et les Cis-terciens, Bibliothèque de l'École des Chartres, 1895; L. Be-giile, Uabbaye de Fontenay et l'architecture cistercienne; Angles, L'abbaye de Silvanes, Bulletin monumental, 1908; < i. Fontaine, Pontigny, Paris, 1928; R. Crozet, L'abbaye de Nuirlac, Paris, 1932; Mettler, Zur Klosteranlage der Cis-tercienser und zur Baugeschichte Maulbronns, Stuttgart, 1909; Vendryes, Mellifont fille de Clairvaux, Melanges Schoep-peile, Paris şi New York, 1927; S. Curman, Cistercienser or –, /e//i liygnadskonst, Stockholm, 1912; * M.A. Dimier, Recueil tir i>lans d'Sglises cisterciennes, Grignan-Paris, 1949; M. Au-l'architecture cistercienne en France, 2 vol., Paris, l'Mt; F. Bucher, Notredame de Bonmont, Berne, 1957; A.W. Clapham şi H.G. Leask, The Cistercian Order în trtund, Archaeological Journal 1931; H.P. Eydoux, L'ar-rhitreture des églises cisterciennes d'Allemagne, Paris, 1952; VC. Kronig, Zur Erforschung der Zisterzienser Architektur,

/ «ilschrift für Kunstgeschichte, XVI, 1953; H. Hahn, Die /IM/V Kirchenbaukunst der Zisterzienser, Berlin, 1957; L.F. În l. onghi, L'architettura delle chiese cisterciensi italiane, Milano, 1958.
I ulfluru
I Miile, Van religieux du XII siècle en France, ed. ar. iris, 1928; Voge, Die Anfänge des monumentalen Sti-U» im Mittelalter, Strasbourg, 1894; M. Aubert, La sculpture / i ... i/vf au debut de l'époque gothique, Paris, 1929; H.
Ion, l art des sculpteurs romans, capitolul despre sfâr-ftul ariei romane, Paris, 1931; L.E. Lefèvre, Le portad înv.il d'F.tampes, ed. a 2-a, Paris, 1908 – Le portail în [ţes et les ţausses scenes d'Ascension du XII siecla, III – lei IM de la Conference des sociétés savantes de Seine –, 1907; R. de Lasteyrie, La date de la porte
Saintet-Anne a Notredame de Paris, Bulletin monumental, 1903; M. Auvert, Senlis, Paris, 1912; pentru sculptura secolului al XII-lea la Chartres, la Bourges, la Mans, vezi bibliografia acestor monumente la capitolul următor. S. McK Crosby, L'abbaye royale de Saint-Dénis, Paris, 1953; M. Aubert, Le portail royal et la faţade occidentale de la cathidrale de Chartres, Bulletin monumental, 1941; A. Katzenellenbogen, The Sculptural Programs of Chartres Cathedral, Baltimore, 1959; H. Gie – sau, Stand der Forschung über das Figurenportal des Mil-telalters. Beitrage zur Kunst des Mittelalters, 1948 (Berlin, 195C); J. Vanuxem, Autour du Trlomphe de la Vierge du portail de la cathidrale de Cambrai et de Saint-Nicolas d'Amiens, Bulletin monumental, 1945, şi la sculpture du XII siècle a Cambrai et a Arras, ibid., 1955; W. Sauer-lander, Beitrage zur Geschkhte der fruhgotischen Skulptur, Zeitschrift für Kunstgeschichte, 1956, pp. 1 – 34 şi Die Marienkrb nungsportalen von Senlis und Mantes, Waliraf-Richartz Jahrbuch, 1958, pp. 115 – 162.
Capitolul II. Epoca clasică.
Studii de ansamblu, regiuni etc.
H. Stein, Les architectes des cathedrales gothiques, ed. a 2-a, Paris, 1930; Aufauvre şi Fichot, Les monuments de Seine-et-Marne, Paris, 1858; Ch. Fichot, Statistique monumentale de l'Aube, 2 vol, Paris, 1882 – 1889; E. Lefevre-Pontalis, L'architecture gothique de la Champagne meridionale. Congres archéologique de 1902 – Les caracteres distinctifs des écoles gothiques de la Champagne et de la Bourgogne, Congres archéologique de 1907; Buhot de Kersers,

Histoire et statistique monumentales du Mpartement du Cher, 8 vol. Bourges, 1875 – 1891; Chanoine Abgrall, Architecture bretonna, Quimper, 1904; Fr. Lesueur, Les influences angevines dans les iglises gothiques du Ble-sois et du Vendomois, Congres archéologique d'Angers, 1910; Mgr. Dehaisnes, Histoire de l'art dans l'Artois, la Flandre et le Hainaut avânt le XVIE sikele, 3 voU Lille, 1886; L. Begule, Antiquités et richesses d'art du depanement du Rhône, Lyon, 1925; E. Mâle, Art at artistes du moyen âge, Paris, 1927 (Architecture gothique du Midi de la France); Brutails, Les vieilles églises de la Gironde, Bordeaux, 1908; E. Bonnet, Antiquités et monuments du depanement de l'Ilirault, Montpellier, 1908; R. Rey, L'Art gothique du Midi de la France, Paris, 1934; „P. Frankl, The Gothic I nrrary Sources and Interpretation through Eight Centu-uns, Princeton, 1960; P. du Colombier, Les chantiers des rathedrales, Paris, 1953; J. Gimpel, Les bâtisseurs des ca-ihrdrales, Paris, 1958; M. Aubert, La construction au moyen âge, Bulletin monumental, 1960 – 1961; D. Knoop şi a. P. Jones, The Medieval Mason, Manchester, 1933; L.F. il/man, Building în England down to 1540, Oxford, 1952; II. Harvey, The Medieval Office of Works, Journal of die British Archaeological Association, seria a 3-a, VI, 1941; K. Branner, Drawings from a Gothic Architect's Shop: The Krims Palimpsest, Journal of the Society of Architectural Ilistorians, XVII, 1958, pp. 9 – 21; H. Sedimayr, Die Ent-tirhung der Kathedrale, Zürich, 1951; H. Jantzen, Ober den ţttischen Kirchenraum, Freiburger Wissenschaftliche Gesell-M liaft, XV, 1928 (republicată împreună cu alte articole, Hriâin, 1951); E. Panofsky, Gothic Architecture and Scholas-liiisi/i, Latrobe, Pennsylvania, 1951; ediţia nouă, Londra, l)! >7; J. Bony, The Resistance to Chartres in Early Thir-irmth Century Architecture, Journal of the British Archaeo-al Association, seria a 3-a, XX-XXI, 1957 – 1958, i-l> 35 – 52; R. Branner, Burgundian Gothic Architecture, I undra, 1960, şi Paris and the Origins of Rayonnant Go-i/ II Architecture, down to 1240, Art Bulletin, 1962, pp. S9 – 51; L. Schiirenberg, Die kirchliche Baukunst în I utnhrekh zwischen 1270 und 1380, Berlin, 1934; C.M. liullestone, Thirteenth Century Gothic în England and Normandy, A Comparison, Archaeological Journal, Cil, 1945; V. Alle-gre, Les richesses medievales du Tarn. Art gothique, faliouK, 1954.

flenografii.

t Mcrlet, La cathedrale de Chartres, Paris, 1909; G. Du-MINI,

Monographie de la cathedrale d'Amiens, 2 vol. A-u, 1901 – 1903; L. Lefrancois-Pillion, La cathedrale d'A –, Paris, 1937; L. Demaison, La cathedrale de Reims, i, 1910; A. Boinet, La cathedrale de Bourges, Paris, int; E. Lefevre-Pontalis, La cathedrale de Coutances, archéologique de 1908; G. Fleury, La cathedrale nu Muns, Paris, 1910; H. Stein, Le Palais de justice et la Chapelle de Paris, ed. a 2-a, Paris, 1927; V. Leblond, ithtdrale de Beauvais, Paris, 1926; A. Babeau, Saint-Urbain de Troyes, Troyes, 1891; A. Cartier, L'église de Rampillon, Paris, 1930; M. Aubert (sub îndrumarea), La cathedrale de Metz, Paris, 1930; Abb6 Loisel, La cathedrale de Rouen, Paris, 1913; A. Masson, L'église Saint-Ouen de Rouen, Rouen, 1930; L. de Farcy, Monographie de la cathedrale d'Angers, 2 vol., Angers, 1902 – 1905; V. Flipo, La cathedrale de Dijon, Paris, 1929; M.L. Springer, Notredame în Dijon, Stettin, 1934; R. Fage, La cathedrale de Limoges, Paris, 1913; Chardon du Ranquet, La cathidrale de Clermont, Paris, nedatat; L. Serbat, Narbonne, Congres archéologique de 1906; J. Laran, La cathedrale d'Albi, Paris, 1911; * E. Mâle, Notredame de Chartres, Paris, 1948; M. Aubert, La cathedrale de Chartres, Paris-Grenoble, 1952; L. Grodecki, The Transept Portals of Chartres Cathe dral: The Date of their Construction according to Archaeo-logical Data, Art Bulletin, 1951, pp. 156 – 164, şi Chronologie de la cathedrale de Chartres, Bulletin monumental, 1958, pp. 91 – 119; R. Branner, The North Transept and the First West Facades of Reims Cathedral, Zeitschrift für Kunstgeschichte, XXIV, 1961, pp. 220 – 241; S. McK. Crosby, L'abbaye royale de Saint-Dénis, Paris, 1953; J. Walter, La cathedrale de Strasbourg, Paris, 1933; H. Hang, R. Will, T. Rieger, V. Beyer şi P. Ahnne, La cathedrale de Strasbourg, Strasbourg, 1957; G. Maillet, La cathedrale de Cha. lons-sur-Marne, Paris, 1946; F. Salet, Saint-Urbain de Troyes, Congres Archéologique de Troyes, 1955, pp. 96 – 122, şi l'église de Mussy-sur-Seine, ibid., pp. 320 – 337; G. Lanfry, La cathedrale dans la citi romaine et la Normandie ducale, Cahiers de Notredame de Rouen, 1956 E. Lambert, Caen roman et gothique, Bulletin de la Société des Antiquaires de Normandie, XLIII, 1935, pp. 5 – 70, şi Bayonne, cathedrale et cloltre, Congres archéologique de Bordeaux-Bayonne, 1939, pp. 522 – 560; E. Mâle, La catht-drale d'Albi, Paris, 1950.

Arhitectura în Europa.

E. Lambert, L'art gothique en Espagne aux XII* et XII, siècles,

Paris, 1931; P. Lavedan, L'architecture gothique religieuse en Catalogne, Valence et Baleares, Paris, 1935 C. Enlart, Origines françaises de l'architecture gothique en Italie, Paris, 1894; A.K. Porter, Lombard Architecturt, 2. voi. şi planşe, New Haven, 1918; C. Enlart, L'art go-thique et la Renaissance en Cypre, 2 vol., Paris, 1899; Marctl

I iiurent, L'architecture et la sculptare en Belgique, Paris, 1128; Chanoine R. Maere, L'église Sainte-Gudule a Bruxelles, llnixelles, 1925; L. Ninane, L'église Saint-Jacques & Gând, limid 1928; Baron Verhaegen, L'église Saint-Nicolas de Qnd, Gând, 1936; G.H. West, Gotbic Architecture în

I nyjund and France, Londra, 1927; K. Escher, Englische

K.itrlralen, München, 1927; P. Biver, L'église abbatiale de

Îl titnduster, Paris, 1923; G. Dehio, Hanibuch der deutschen huinidenkmaler, 5 vol., Berlin, 1920; E. Gali, Die gotische hitukunst în Frankreich und Deutschland, Leipzig, 1925;

II Kosenau, Der K'olner Dom, Köln, 1931; P. Clemen, Die

Kunsidenkmaler der Stadt Bonn, Düsseldorf, 19C5; A. Mackrpr. ing şi C. Jensen, Dannmarks Kirker, Copenhaga, 1933;

I I Urman şi J. Rosval, Sveriges Kyrkor, Upsala, 1912

L. Dietrichson, Die Holzbaukunst Norwegens, Dresden, jil M.J.H. Harvey, The Gothic World, Londra, 1950;

1. ross, Die Abendlandische Architektur um 1300, Stutt

În 1948; B. Bevan, History of Spanish Architecture, Lon

În 1938; L. Torres Balbas, Architecture gotica (Ars Hisi, le, VII), Madrid, 1952; R. Wagner-Rieger, Die italiemuhr Baukunst zu Beginn der Gotik, 2 vol., Gratz, 1957;

W, l. iatz, Werden und Wesen der Trecento Architektur în fu\k\mă, Burg preş Magdebourg, 1937; V. Mariani, Arnolfo t/i i umbio, Rome, 1943; M. Weinberger, The First Faţade

— / the Cathedral of Florence, Journal of the Warburg and

(imrtiiuld Institutes, IV, 1940 – 41; W. Braunfels, Mittelal

ttlkhe Stadtbaukunst der Toskana, Berlin, 1953; G. Fo

nuri, / Frari ei Santi Giovanni e Paolo, Milano, 1949;

1 urs, dit., Geschiedenis van de vlaamsche kunst, An

— M, 1937; S. Brigode, Les églises gothiques de Belgique, I Ies, 1944, şi l'architecture religieuse dans le sud

lr la Belgique, I. Des origines k la fin du XV* siècle.

n n van den Koninklijke Commissie voor Monumenten tu I

indschappen, I, 1949, pp. 85 – 353; L. Devliegher, De in van de kerkelijket gotische bouwkunst în West-I liin. lrrni gedurende de XIII* eeuw, ibid., V. 1954, pp.

I” M5, şi VII, 1956, pp. 7 – 121; M.D. Ozinga, De tli>il-i» he kerkelijke bouwkunst (De Schoonheid van ons

Amsterdam, 1953; J. Ganiner, Kunstgeschichte der ltl <toi/, II. Die gotische Kunst Frauenfeld, 1948; E. Bach, Itinndel şi A. Bovy, La cathedrale de Lausanne (Kunstilukinaler der Schweiz, XVI), Basel, 1944; G. Webb, Archi-l (* ((» >< în Britain. The Middle Ages (Pelican History of

Art), Harmondsworth, 1956; T.S.R. Boaşe, Engush An, 1100 – 1216 (Oxford History of English Art), Oxford, 1953;

OP. Brieger, English Art, 1216 – 1307 (id.), Oxford, 1957; J.H. Harvey, English Mediaeval Architects: A Biographical Dictionary down to ÎS50, Londra, 1954; J. Bony, French Influences on the Origins of English Gothic Architecture, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, XII, 1949;

G. F. Webb, The Decorative Character of Westminster Abbey, ibid., 1949, şi Ely Cathedral, Londra, 1951; J.M. Hastings, St. Stephen’s Chapel and its Place in the Development of Perpendicular Style în England, Cambridge, 1955; F.E. Howard, The Medieval Styles of the english Parish Church, Londra, 1936E. Gali, Dôme und Klosterkirchen am Rhein, München, 1956; Der Kb iner Dom, Festschrift des Zentral-Dombau-Vereins, Köln, 1948; W. Rave, Westfâlische Bau-kunst, Munster-in-Westfalen, 1953; G. Gali, Zur Baugeschichte des Regensburger Domes, Zeitschrift für Kunstgeschichte, XVII, 1954, pp. 61 – 78; R. Krautheimer, Die Kirchen der Betttlordtn în Deutschland, Köln, 1925; K.M. Swoboda, Peter Parler, der Bauk unstler und Bildhauer, Viena, 1940; C.M. Smidt, Roskilde Domkirkes middelalderlige, Bygnings-historie, Copenhaga, 1949.

Capitolul III. Plastica monumentală şi umanismul gotic.

Sculptura gotică.

E. Mâle, L’art religieux du XIIIe siècle en France, ed. a 7-a, Paris, 1931; R. de Lasteyrie, Études sur la sculpture française du moyen âge, Monuments Piot, VIII, 1902; L. Lefrancois-Pillion, Les sculpteurs français du XIIIe siècle, ed. a 2-a, Paris, 1931; D. Jalabert, La flore gothique, ses originea, son evolution du XHE au XV* siècle, Bulletin monumental, 1932; P. Vitry, La sculpture française sousle regne de

saint Louis, Paris, 1929; L. Courajod și P.E. Marcoux, Musée de sculpture comparée, Catalogue raisonne, sec. XIV-XV, Paris, 1829; E. Houvet, La cathedrale de Chartres, 7 rec. de pl., Chartres; P. Vitry, La cathedrale de Reims, 2 vol., Paris, 1915; L. Lefrancois-Pillion, Les sculptura de Reims, Paris, 1928; A. Boinet, Les sculptures de la cathi-drale de Bourges, Paris, 1912; E. Maillard, Les sculptures de la cathedrale de Pohiers, 1921; Abbe Fourrey, La cathedrale d'Auxerre, essai iconographique, Auxerre, 1931; R. Koechlin, La sculpture belge et les influences françaises aux XIII* et

IV siècles, Gazette des Beaux-Arts, 1903; E. Bertaux, L'art dans l'Italie meridionale, Paris, 1904; G. Weise, Spanische Plastik, I et II, Reutlingen, 1925 – 1927; E. Panofsky, Die deutsche Plastik des XI. bis XIII. Jahrhunderts, 2 vol., München, 1924; W. Pinder, Die deutsche Plastik des XIV. nud XV. Jahrhunderts, München, 1924; E. Wiese, Schlesische l'Iastik vom Beginn des XV. bis zur Mitte des XV. Jahrhunderts, Leipzig, 1923; E. Luthgen, Gotische Plastik în den Rheint ăndern, Bonn, 1921; A. Goldschmidt, Studien zur Urschichte der saechsischen Skulptur in der Vebergangzeit, I. – i lin, 1903 – Gotische Madonnenstatuen în Deutschland, AiiRsburg, 1923; G. Dehio, Zu den Skulpturen des Bam-lergerdomes, Jahrbuch der Berliner Muséen, 1890; W. Voge. llfher die Bamberger Dom Skulpturen, Repertorium fii» Kunstwissenschaft, 1899 î A. Wesse, Die, Bamberger Dom Skulpturen, 2 vol., Strasbourg, 1914; M.D. Anderson, The Medieval Carver, Cambridge, 1935; Prior și Gardner, Englisb Medieval Figure-Sculpture, Londra, 1904 – 1905; Hope și Plior, English Medieval Alabaster Works, Londra, 1913 II. Wilm, Die gotische Holzfigur, Leipzig, 1923. M. Au-lictt, La sculptare trancaise au moyen âge, Paris, 1947; I l. ambert, Les portails sculptes de la cathedrale de Laon. 1 i/i-ite des Beaux-Arts, 1937 (1), pp. 83 – 98; L. Grodecki, /. i premiere sculpture gothique: Wilhelm Voge et l'état actual în problèmes, Bulletin monumental, 1959, pp. 265 – 289; M Aubert, La cathedrale de Chartres, Paris-Grenoble, 1952; A K «zenellenbogen, The Sculptural Programs of Chartres tthedral, Baltimore, 1959; P. Kidson și U. Pariser, Scuip-ture at Chartres, Londra, 1958; W. Sauerländer, Die Kunst-al\ (h\chtliche Stellung der Westportale von Notredame în Ein Beitrag zur Genesis des hochgotischen Stiles în ilrr französischen Skulptur, Marburger Jahrbuch fur Kunst-inschaft, XVII, 1959, pp. 1 – 56; T.G. Frisch, Ther Are Choir Statues of the Cathedral of Reims, Art Bul-" XLII, 1960, pp. 1

– 24; J. Adhemar, Influences an-dans l’art du moyen âge français, Londra, 1939; S.ilet, Les statues d’apotres de la Sainte-Chapelle conscr – u Musée de Cluny, Bulletin monumental, 1951, şi lir note sur les statues d’apotres de la Sainte-Chapella, 1! 1154; J. Baltrusaitis, Le moyen âge fantastique. An-i et exotismes dans l’art gothique, Paris, 1955, şi h et prodiges. Le gothique fantastique, Paris, 1960; I rfrancois-Pillion şi J. Lafond, L’art du XIV siècle en

France, Paris, 1954; W.H. Forsyth, The Virgin and Child in French XIVth Century Sculpture. A Method of Classifi cation, Art Bulletin, 1957, pp. 171 – 182; P. Pradel, Lt* tombeaux de Charles V, Bulletin monumental, 1951, pp. 273 – 296; J. de Borchgrave d’Altena, Oeuvres de nos imagiers romans et gothiques: sculpteurs, ivoiriers, orţevres, fondeurs, 1025 a 1550, Bruxelles, 1944; J. Pope-Hennessy, Italian Gothic Sculpture, Londra, 1955; A. del Castillo, EI Portico de la Gloria, Saint-Jacques de Compostelle, 1949; G. Gail-lard, Le Porsche\ de la Gloire a Saint-Jacques de Compostelle et ses origines espagnoles, Cahiers de Civilisation Medievale, I, Poitiers, 1958, pp. 465 – 473; W. Boeck, Der Bamberger Meister, Tübingen, 1960; A. Gardner, English Medieval Sculpture, Cambridge, 1951; L. Stone, Sculpture în Britain. The Middle Ages (Pelican History of Art), Harmondsworth, 1955; W. Sauerländer, Sens and York. An Inquiry into the Sculptures from St. Mary’s Abbey in the, Yarkshire Museum, Journal of the British Archaeological Association, seria a 3-a, XXII, 1959, pp. 53 – 69; S. Pevsner, The Leaves of Southwell, Londra, 1945; A. Anderson, English Influence în Norwegian and Swedish Figure Sculpture în Wood, 1220 – 1270, Stockholm, 1949; M. Blindheim, Main Trendt of East Norwegian Wooden Figure Sculpture in the Second Half of the Xllth Century, Oslo, 1952.

Capitolul IV. Pictura gotică în secolele al XIII-lea ţi al XIV-lea

Pictură, arte decorative în Occident.

H. Martin, La miniature française du XIII „au XV siicle, Paris, 1928; L. Gillet, La peinture française, moyen âge, Rendssance, Paris şi Bruxelles, 1928; A. de Laborde, Ltt manuscrits a peintures de la Citi de Dieu de saint Augustin, 3 vol., Paris, 1909 – La Bible moralisee conservee a. Oxford, 5 vol, Paris, 1911 – 1925; H. Martin, Les princ manuscrits a peintures de la Bibliothique de V’Arsenal, Parij, 1927; E. Miliar, Les pe meipaux manuscrits & peintures d „origine française du British Museum, 2 vol., Paris, 1931 1932; C. Gaspar şi J. Lyna, Les pe

meipaux >nanuscrits k peintures de la Bibliothique royale de Bruxelles, 2 voi „Paris, 1934 – 1935; L. Delisle, Les Heures dites de Jean Pucelle, Paris, 1910; R. André Michel, Les fresques de lt tour de la garderobe, Paris, 1916; F. de Lasteyrie, Uit»

mire de la peinture sur verre, 2 vol, Paris, 1853 – 1857; Westlake, History of Stained Glass, 4 vol., Londra, 1881; L. Fischer, Handbuch der Glasmalerei, Leipzig, 1914; I. Magne, L'oeuvre de peintres verriers français, Paris, 1885; I.J. Gruber, Quelques aspects da l'art et de la technique du vitrail en France, Institut d'art et d'archéologie de l'Università de Paris, Travaux du groupe d'histoire de l'art, 1928;

I tflaporte şi Houvet, Les vitraux de la cathedrale de Charirrs, 1 vol., 3 rec. pl., Chartres, 1926; H. Oidtmann, Die

Klvinischen Glasmalereien, 2 vol., Düsseldorf, 1922 – 1929;

P, de Lasteyrie, Histoire de l'orfevrerie, Paris, 1875; E.

Molinier, Histoire générale des arts appliques à l'industrie, i. IV, Orfèvrerie, Paris, 1900; R. Koechlin, Les ivoires goil iques français, 2 vol. şi planşe, Paris, 1924; J. Dupont şi C. Gnudi, La peinture gothique (Skira: Les grands siècles

de la peinture), Genève, 1954; J. Porcher, L'entuminure franti «. wr, Paris, 1959, (Medieval French Miniatures, New York, 1960); G. Haseloff, Die Psaherillustration im 13. Jahrhundrrt, Kiel, 1938; G. Guignard, La miniature gothique. Le pMlitier d'Ingeburge, An de France, I, 1961, pp. 278 – 280;

I. G. Miliar, The Parisian Miniaturist Honore, Londra, Pr>9; R. Blum, Jean Pucelle et la miniature parisienne du

VIe siècle, Scriptorium, III, 1949; K. Morand, Jean Pucelle:

A Reexamination of the evidence, Burlington Magazine, III, 1961, pp. 206 – 211; Y. Bonnefoy, Peintures murala tir la France gothique, Paris, 1954; M. Rickert, Painting în llniam, The Middle Ages (Pelican History of Art), Hariiuindsworth, 1954; P. Brieger, English Art, 1216 – 1307

(Oxford History of English Art), Oxford, 1957; J. Evans, liilţlisb Art, 1307 – 1461 (aceeaşi colecţie), Oxford, 1949;

Pi Wormald, Paintings în Westminster Abbey and Conterul în nu Paintings, Proceedings of the British Academy, XXXV, 1949; P. Tudor-Craig, The Painted Chamber at

Îl fuminster, Archaeological Journal, CXIV, 1957, pp. 92

0S; E.W. Tristram, English Medieval Wall Painting, II.
fkl Thirteenth Century, Oxford, 1950; A. Strânge, Deutsche
M „Um der Gotik, vol. I şi II, Berlin, 1934 – 1936; A.
M.ilejevk şi J. Pesina, czech Gothic Painting, Praga, 1950;
M Aubert, A. Chastel, L. Grodecki, J.-J. Gruber, I.I. il ond, F. Mathey, J. Taralon şi J. Verrier, Le vitrail
Ininţais, Paris, 1958; J. Verrier, La cathedrale de Bourges n în vitraux, Paris, 1943; L. Grodecki, A Stained Glass
Atelier of the Thirteenth Century, Journal of the Warburg
*
and Courtauld Institutes, XI, 1948, şi Les vitraux soisson-nais du Louvre, du Musée Marmottan et des collections amincaines, Revue des Arts, 1960, pp. 163 – 178; L. Grodecki şi J. Lafond, Les vitraux de Notredame et de la Sainte-Chapelle de Paris (Corpus vitrearum medii aevi, France, I), Paris, 1959; J. Lafond, Le vitraţi en Normandie de 1250 a 1300, Bulletin monumental, 1953, şi Les vitraux royaux du XIV siècle à la cathedrale d'Evreux, ibid., 1942; B. Rackham, The Ancient Glass of Canterbury Cathedral, Londra, 1949; J. Lafond, The Stained Glass Decoration of Lincoln Cathedral in the Thirteenth Century, Archaeological Journal, CUI, 1946; J.A. Knowles, Essays in the History of the School of Glass Painting, Londra, 1936; C. Wood-forde, English Stained Glass and Glass Painters in the Fourteenth Century, Proceedings of the British Academy, XXV, 1939; H. Wentzel Meisteirwerke ier Glasmalerei (Denkmaler Deutscher Kunst), Berlin, 1951; M.M. Gauthier, Emaux limousins champleves des XIIE, XIII* siècles, Paris, 1950; S. Gevaert, L'orfevrerie mosane au moyen âge, Bruxelles, 1943; S. Collon-Gevaert, Histoire des arts du metal en Belgique, Mémoires de PAcademie Royale de Belgique, Classe des Beaux-Arts, VII, Bruxelles, 1951; L. Grodecki, Ivoires français, Paris, 1947; A.G.I. Christie, English Mediaeval Embroidery, Oxford, 1938.
Pictura italiană.
R. Van Marle, The Development of Italian Schools of Painting, 15 vol., La Haye, 1923 – 1934; Perrens, Histoire de Florence, 9 vol., Paris, 1877 – 1890; R. Davidsohn, geschichte von Florenz, 4 vol., Berlin, 1896 – 1912; Langton Douglas, A History of Siena, Londra, 1902, versiunea franceză, Paris, 1914; Sabatier, Masseron, Hauvette, Focillon, Gilson şi Jordan, L'influence de saint François d'Assise sur la civilisation italienne, Paris, 1926; L. Hautecœur, Les primitifs italiens, Paris, 1931;

G. Soulier, Les influences orientales dans la peinture toscane, Paris, 1924, şi Cimabue, Duceio et les premières écoles rfq Toscane, Bibliothèque de l'Institut français de Florence, Paris, 1929; Strzygowski, Cimabue und Rom, Viena, 1888; P. Toesca, La pittura florentina del Trecento, Florenţa, 1929; O. Siren, Giotto, Stockholm, 1906; J.B. Supino, Giotto, 2 vol., Florenţa, 1921; E. Jacobsen, Das Trecento in der Gemaldegalerie zu Siena!

Suasbourg, 1907; E. Sandberg-Vavala, La pittura sienese del Irccento ei del primo Quattrocento, Verona, 1926; G.H. Edgell, A History of Sienese Paiming, New York, 1932; A. Gosche, Simone Martini, Leipzig, 1899; Meyenburg, Ambmgio Lorenzetti, Zürich, 1903; L. Bronstein, Altichiero, l. uis, 1932; * G. Weise, Die geistige Welt der Gotik und ihre Bedeutung fur halien, Halle, 1939; P. d'Ancona, Les primitifs italiens, du XI au XIIIe siècle, Paris, 1935; H. Certel, Die Frühzeit der italienischen Malerei, Stuttgart, 1933; R. Longhi, Giudizio sul Duccento, Proporzioni, II, 1 M8; M. Salmi, / mozaici del bel San Giovanni e la pittura tul secolo XIII, Dedalo, 1931; P. Toesca, Storta dell'arte îi. iliana, II. II Trecento, Turin, 1951; H.B. Gutraan, The Kebirth of the Fine Arts and Franciscan Thought, Francis – în Studies, V. 1945; R. Julian, le, tranciscanisme et Van ilalien, Phoebus, I. 1946; R. Salvini, Giotto, Bibliografia, Rom*, 1938; L. Tintori şi M. Meiss, The Painting of the Iile of St. Francis în Assisi. With Notes on the Arena < Impel, New York, 1962; P. Murray, Notes on Some Early (liotto Sources, Journal of the Warburg and Courtauld Inimites, XVI, 1953; C.H. Weigelt, Sienese Painting of the I \fcemo, Florenţa-Paris, 1930; E. Carii, Sienese Painting, Creenwich, E.U., 1957; C. Brandi, Duceio, Florenţa, 1951; A. de Rinaldis Simone Martini, Roma, 1936; G. Sinibaldi, / Lorenzetti, Siena, 1933; G. Rowley, Ambrogio Lorenzetti, rol! Princeton, 1958; P. Sanpaolesi, Le sinopie del Campo UntO di Pisa, Bollettino d'Arte, XXXIV, 1948; M. Meiss, I, miting în Florence and Siena after the Black Death, Princeton, 1951; M. Salmi, La miniatura italiana, Milano, M3 i F… Garli, Vetrate italiane, Roma, 1955.

I \le FI A A III-a

1 ipitolnt I. Irealism. Barocul gotic.

„Itiri generale.

I lui/inga, Le declin du moyen âge, Paris, 1932; R. Schnei-i G. Cohen, La formation du genie moderne dans l'art îi I ident, Paris, 1936; J. Baltrusaitis, Le moyen âge tiţul, antiquités et exotisme dans l'art

gothique, Paris”. i Riveils et prodiges, La gothique fantastique, Paris, Arhitectură, A. Franţa: C. Enlart, Origine anglaise du style flamboyant, Bulletin monumental, 1886, şi Archaeological Journal, 1886

(Cf. Lasteyrie, L'architecture religieuse en France à l'epoqu gothique, II, cap. XIII, p. 33, despre originile stilului fu boaiant); Chanoine Abgrall, Au pays des clochers a jour, Paris, 1902; A. de Champeaux şi Gauchery, Les travaux d'art de] can de Berry, Paris, 1894; L. Jarry, Notredame de Clery, Orléans, 1899; Delignieres, Saint-Vulfran, Abbeville, nedatată; Deschamps de Pas, L'églisei Notredame de

Saint-Omer, 1893; L. Serbat, Lisieux, Paris, 1926; Abbe”.

Fossey, Monographie de la cathedrale d'Avreux, Evreux, 1898;

G. Bazin, Le mont Saint-Michel, Paris, 1933; L. Lecureux, Saint-Pol de Leon, Paris, 1909; L. Demaison, Documents inedits sur Notredame de l tpine, Mémoires de l'Academie de Reims, 1895; V. Nodet, L'église de Brou, Paris, 1911;

M. M. Tamir, The english Origin of the Flamboyant Style, Gazette des Beaux-Arts, 1946; M. Dumolin şi G. Outardel, Les églises de France: Paris et la Seine, Paris, 1936; G. Bonenfant, Notredame d'Evreux, Paris, 1939; R. Couffon, L'architecture flamboyante en Cornouaille, Mémoires de la

Société historique et archéologique de Bretagne, 1952;

G. Durand, Abbeville, collegiale Saint-Vulfran, Congres ar cheologique d'Amiens, 1936; P. Heliot, Saint-Omer, abbaye de Saint-Bertin, ibid., şi la faţade et la tour des abbatiales de Saint-Bertin et de Saint-Riquier, Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'art, 1949.

B. Arhitectura flamboaiantă în Europa: D. Knopp şi G. P.

Jones, The Mediaeval Mason, an Economic History of En glish Stone Building in the Later Middle Ages and Early

Modern Times, Manchester, 1933; Bond, Gothic Architecture în England, Londra, 1905; C. Hussey, Kings' Collège Chapel, Cambridge, Londra, 1925; Hezenmans, La cathedrale

Saint-Jean k Bois-le-Duc, Bulletin monumental, 1873;

A. Pdiaha, F'u hrer durch den Dom zu Prag, 1906; C. Boato, // duomo di Milano, Milano, 1889; P. Melmenti, Venezia, Florenţa, 1897; W. Crumm-Watson, Portuguese Architec ture, Londra, 1908; R. Dos Santos, Arquitectura, em Portugal, Lisabona, 1929; J. Barreira, L'art

manuelin, Gazette des Beaux-Arts, 1934; Cottingham, The History and Description of Royal Monastery of Batalha, Londra, 1836; * J. H.

Harvey, The Gothic World, 1100 – 1600, Londra, 1950;

J. Evans, English Art; 1307 – 1461 (Oxford History of Enclisti Art, V) Oxford, 1949; M. Hastings, St. Stephen's Cha-j<fi, Cambridge, 1955; J.H. Harvey, Henry Yevele, c. I 120 to 1400. The Life of an English Architect, Londra, I'M4, şi English Medieval Architects: A Biographical Dictio-ii. iry down to 1550, Londra, 1954; H.K. Clasen, Deutsche (irwb lbe der Spatgotik, Berlin, 1958 (comentat de N. Pevs-Mir în Art Bulletin, XLI, 1959, pp. 333 – 336); K.M. Swo-bodti Peter Parler, der Bauk unstler und Bildhauer, Viena, 1940; P. Frankl, The Secret of Medieval Masons, Art Bulle-n. „XXVIII, 1945; J.S. Ackerman, Ars Sine Scientia Nihil I >/. Gothic Theory of Architecture at the Cathedral of Ui/an, ibid., XXXI, 1949; G. Kubler, A Late Gothic Comr. uion of Rib-Vault Thrusts, Gazette des Beaux-Arts, tril a 6-a, XXVI, 1944; G. Weise, Die spanische Hallen (n der Spatgotik und der Renaissance, I, Tübingen, <. Arhitectura civilă şi militară în Evul Mediu: P. Lav c-cl; în Histoire de l'urbanisme, antiquite, moyen âge, Paris, 1926; C. Enlart, Manuel d'acheologie française, Architeclure civile et militaire, Paris, 1919; Verdier şi Cattois, Ari hi tec ture civile et domestique au moyen âge et à la Rentistance, 2 vol., Paris, fără dată: Quenedey, L'habitation

M wennaise, Paris, 1926; E. Lefevre-Pontalis, Le chiteau de i oucy, Paris, 1913 şi 1928; J. Poux, La Cât e de Carcassonne, Toulouse, 1923; M. Dieulafoy, Le Chiteau-Gaillard, Paris, 1198; F. de Fossa, Le chiteau de Vincennes, 2 vol., Paris

ITON; L.H. Labande, Le palais des papes et les monuments îl ai ignon au XIVe siècle, Marsilia, 1925; Gânditlon şi i. iiirhery, L'hotel de Jacques Coeur a Bourges, Congres arllllologique de Bourges, 1931; * R. Ritter, Châteaux, don

tu et places fortes, Paris, 1953; S. Toy, Castles, A Short llntory of Fortifications from 1600 B.C. to A.D. 1600, Lonilii. 1939, şi The Castles of Great Britain, Londra, 1953;

H. A. Brown, English Medieval Castles, Londra, 1954, şi

Royal Castle Building în England, 1154 – 1216, English Hisi II Review, LXX, 1953; D.F. Renn, The Anglo-Nor-Keep, 1066 – 1138, Journal of the British Archaeological A «%ociation, seria a 3-a, XXIII, 1960; W.D. Simpson, Har-Ifi h Castle and the edwardian Castle-Plan, Archaeologia

<. imbrensis, XCV, 2, 1940; K.H. Clasen, Die mittelalter în} «Kunst im Deutschordenstaate Preussen, I. Die Burgl. inic-ii Königsberg, 1927; S.O. Addy, The evolution of

«„English House, Londra, 1933; M.E. Wood, Norman

Domestic Architecture, Archaeologkal Journal, XCII, 1936, şi Thirteenth Century Domestic Architecture în England, ibid. CV, Supplement, 1950; P.A. Faulkner, Domestic Plan-ning frorn the Twelfth to the Fourteenth Centuries, Ar-chaeological Journal, CXV, 1958; J.T. Smith, Medieval Roofs. A Classification, ibid.

Capitolul II. Sluter şi Van Eyck.

Sculptura.

E. Mâle, L'art religieux de la fin du moyen âge en France, ed. a 4-a Paris, 1931; L. de Laborde, Les ducs de Bourgogne, 3 vol., Paris, 1849 – 1851; Monget, La chartreuse, de Dijon, 2 vol., 1898 – 1901; A. Kleinclausz, L'atelier de Claus Sluter, Les pred ecesseurs de Claus Sluter, Gazette de Beaux-Arts, 1903, 1905 – Claus Sluter et la sculptare bourgui-gnonne du, XV sitele, Paris, fără dată; Georg Troescher, Claus Sluter und die burgundisebe Plastik um dat Wende des XIV. Jahrhundens, Freiburg-in-Breisgau, 1932; A. Liebreich, Recherches sur Claus Sluter, Bruxelles, 1936; Abbi Requin, Antoine Le Moiturier, Reunion des Sociétés des Beaux-Arts des departaments, 1890; L. Courajod, De la part de la France du Nord dans l'oeuvre de la Renaissance, Paris, 1889 – Jacques Morel, sculpteur bourguignon, Gazette ar-cheologique, 1885 – La sculptura a Dijon, Paris, 1892; H. Chabeuf, Jean de la Huerta, Antoine Le Moiturier et le tombeau de Jean sans Peur, Dijon, 1891; Henri David, De Sluter a Sambin, 2 vol., Paris, 1933; Bernard Prost, Le Saint-Sepulcre de Vhoţital de Tonnerre, Gazette des Beaux-Arts, 1893; R. Koechlin şi Marquet de Vasselot, sculpture a Troyes et dans la Champagne meridionale au XVI siècle, Paris, 19C0; P. Vitry, Michel Colombe et la sculpture a Troyes et dans la Champagne meridionale au la fabrication industrielle des retables en albâtre, Bulletin monumental, 1901; J. Bilson, A French Purchase of English Alabaster în 1414, Archaeological Journal, 1908; G. Rubio şi L. Acemal, La ascultura española del siglo XV, Madrid, 1913; J. Barreira, A ascultura em Portugal, Lisabona, 1929; G. Troescher, Die burpândische Plastik des ausgehenden Mih telalters und ihre Wirkungen auf die europaische Kunst, 2 vol., Frankfurt-am-Main, 1940; H. David, Claus

Sluter, Paris, 1951; H. Zanettacci, Les ateliers picards de sculpture à la fin du moyen âge, Alger (Études d'Art, publicat de

cui Naţional din Alger), 1954; J. de Borchgrave d'Al

I Les retables brabancons, 1450 – 1550, Bruxelles, 1942;

Pradel, La sculpture belge de la fin du moyen âge au

„Du Louvte, Bruxelles, 1947; W. Pinder, Die Deutsche

* des XIV. und XV. Jahrhmtdtris, München, 1925;

VXc-ise, Spanische Plastik, vol. I şi II, Keutlingen, 1925

K. dos Santos, A ascultura em Portugal, 2 vol., Lisai, 1950 – 1952.

I iirneu, La miniaturi flamande au temps de la cour togne, ed. a 2-a, Paris, 1924 – Heures de Turin, 1902 – Jaques Co era, peintre de Bruges… Bruxe! – i, 1906 – Les debuts des Van Eyck, Gazette des Beaux – BK l „03; Max J. Friedlaender, Von Eyck bis Bruegel, ed. a lierlin, 1923; Hulin de Loc, Les Heures de Milan, 1911 – L'exposition des primiţifs français au

PITI/ </ vue de l'influence des frères Van Eyck, Bulletin de icic d'histoire et d'archéologie de Gand, 1904; Schmar-Ilubert und Jan Van Eyck, Leipzâg, 1924; Dvořák, Riitsel detr Kunst der Bruder Van Eyck, München, E. Kenders, Hubert Van Eyck personnage de legende, Pm. v 1" 33; P. Rolland, Les primitifs tournaisiens, peintres dj'irurs, Paris şi Bruxelles, 1932; Jules Destree, Roger

Pasture, Van der Weyden, 2 vol., Paris, 1930; E. Ren-Rutier Van der Weyden et le probleme Flemalle (am – HN… voi., Bruges, 1931; Joseph Destree, Hugo van der

J. f limxciles, 1926; G. Huisman, Meruling. Paris, 1923;

Muliii, Meruling, Bruxelles, 1934; Ch. de Tolnay, Je-M> tiuich, Basel şi Leipzig, în pregătire; Catalogue de

— „" M; cu de Van Eyck a Bruegel, Paris, 1935; L. Reau, niiifs allemands, Paris, 1910; P. Ganz, La peinture

Li. vânt la Renaissance, Paris, 1925; H. Reiners, Die

U Malerschule, München, 1925; H. Graber, Konrad

W» Itisel, 1921; E. Hempel, Michael Pacher, Viena, 1931; mm ţitmture catalane à la fin du moyen âge (Fondation

< I… Bibliothèque catalane), Paris, 1932; B. Rowland, Hi Huguet, Cambridge, Mass., 1932; V. Correia, Phitores

»… M dos Sec. XV e XVI, Cojnibra, 1929; J. de Filo. O pintor Nuno Gonçalves, Lisabona, 1929; MI I I n edländer, Die ahniederlandische

Malerei, 14 vol., l >? 4 1933 (I-XI), şi Leyda, 1935 – 1937 (XII – t
XIV); P. Fierens-Gevaert, Histoire de la peinture flamande, des origines & la fin du XV siècle, 3 vol., Bruxelles şi Paris, 1927 – 1930; E. Panofsky, Early Netherlandish Painting. ti Origin and Character, 2 vol., Cambridge, Mass., E.U., 195Î (comentat de O. Păcht, în Burlington Magazine, 195 L. van Puyvelde, The Flemish Primitivei, Bruxelles Londra, 1948, şi la peinture flamande au siècle des Vt Eyck, Bruxelles, 1953; C. de Tolnay, Le Maître de Flemali et les frères Van Eyck, Bruxelles, 1939; L. Baldass, Janv, Eyck, Londra, 1952 (critică de O. Păcht, în Burlington Magazine, 1953); C. Gaspar şi F. I.yna, Philippe le Boi et ses Beaux Livres, Bruxelles, 1944; O. Păcht, The of Mary of Burgundy, Londra, 1948; H. Beenken, Rogi van der Weyden, München, 1951; E.G. Miliar, Engli. Illuminated Manuscripts of the XIVth and XVth Centurii Bruxelles şi Paris, 1928; A. Strânge, Deutsche Malerei de Gotik, 7 vol., Berlin, 1934 – 1955, şi German Pai XIVth-XVth Centuries, Londra, 1950; J. Ganiner, Kon rad Witz, Viena, 1942; O. Păcht, Oesterreichische TafelrM lerei der Gotik, Augsburg şi Viena, 1929; E. Buschbak, Primitifs autrichiens, Bruxelles, 1937; C.R. Post, A Ilistory of Spanish Painting, vol. II-VII, Cambridge, E.U., 1930 – 1938; L. van Puyvelde, Les primitifs portugais et la peinture flamande, XVIC Congres international d'Histoire Ar Part, Lisabona, 1949, Rapports et Communications, voi I Lisabona, 1950; R. dos Santos, Nuno Gonçalves, Londr 1955.

P.A. Lemoisne, La peinture française à l'époque gothiqu Paris, 1931, Catalogue de l'exposition des primitifs fran* „Paris, 1904; P. Durrieu, La peinture à l'exposition des mitifs français, Paris, 19C4; H. Bouchot, Les primitifs frt cais, Paris, 1904; Marcel Poete, /. os primitifs parisicns, Pa 1904; A. Kleinclausz, Les peintres des ducs de Bourgog Revue de l'Art ancien et moderne, 1906; J. Guiffrey, ventaires de Jean, duc de Berry, 2 vol., Paris, 1894-ÎS Lecoy de La Marche, Le roi René, 2 vol., Paris, 1875; Ah Requin, Les peintres d'Avignon, Reunion des Societ6" i Beaux-Arts des departaments, 1889; L.H. Labande, primitifs français, Peintres et peintres verriers de la vence occidentale, 2 vol., Marsilia, 1932; A. Blum şi Lauer, La miniature française au XVe et au XVI să Paris şi Bruxelles, 1930; L. Delisle, Les Livres d'Heurrs duc de Berry, Gazette des Beaux-Arts, 1884; L. Cur

Iiruvre de Jean Foucquet, 2 vol. Paris, 1866; F.A. Gruyer, 1 hantilly, Les quarante Fouquét, Paris, 1897; P. Durrieu, Intiquites

judaiques etle pe între Jean Fouquét, Paris, Trenchard Cox, Jeban Foucquet, native of Tours, M31; A. Heimann, Der Meister der «Grandes Heures de

Hi<h, m» und seine Werkstatt, Frankfurt, 1932; L. Charason, Nu ului Forment et l'école avignonnaise au XV sticle, Paris, Demotte, La tapisserie gothique, Paris, 1922; B. Kurth, titilmhe Bildteppiche, aus Frankreich und Flandera, Muni. lini, 1928; * C. Sterling, La peinture française. Les primittf/t. Paris. 1938; C. Jacques (Sterling), Les peintres du i şi âge, Paris, 1942; G. Ring, A Century of French

WM-iurtr, 1400 – 1500, Londra, 1949; F. Gorissen, Jan Maelând die Bruder Limburg; cine Nieweger Künstler familie

„/ Jir Wende des 14. Jahrhunderts, Vereeniging tot beoefe-Iiij van Geldersche geschiedenis, oudheidkunde en recht, II. l...; en en mededelingen, LIV, 1954, pp. 153 – 221; l. i/.în l'école franco-flamande, Geneva, 1941, L'école nne, Geneva, 1942; J. Porcher, Les Belles Heures de ifH/i </f France, duc de Berry, Paris, 1953, Les Tres Belles

II, a „* i/e Jean de Berry et les ateliers parisiens, Scriptorium, fe II 1953, şi The Rohan Book of Hours, Londra, 1959;

It. i/.în l'école provençale, Geneva, 1944; M. Laclotte, im/r îl avignon, La peinture en Provence aux XIV et XV

PărU, 1960; C. Sterling, Le Couronnement de la li. I>. I pur Enguerrand Quarton, Paris, 1939; H. Focillon, H i finture des Miracles de Notredame, Paris, 1950, şi f Hylt monumental dans l'art de Jean Fouquét, Gazette ll – mx-Arts, 1936, I (republicat în Moyen âge, survi Liir rt reveils, Montreal, 1945); K.G. Perls, Jean Fouquét, Lnnli. i, 1940; P. Westher, Jean Fouquét und seine Zeit, M» el l» 45; O. Pächt, René d'Anjou et les Van Eyck, I.îi de l'Association Internaţionale des Études Françaises, fill I 1S6, pp. 42 şi urm.; R. Limousin, Jean Bourdichon, t<”. I» M; M. Huillet d'Istria, Jean Perreal, Gazette des I AIK 1949, I, şi Le Maître de Moulins, Paris, I. Salet, La tapisserie française du moyen âge a mart, Paris, 1946; R. Planchenault, La tenture de l'Apod' Angers, Bulletin monumental, 1953; J.J. Rori-ili v M. 15. Freeman, The Nine Heroes Tapestries at the i i, llic Metropolitan Museum of Art Bulletin, New

— i. VII, 1948 – 1949.

Capitolul III. Evul mediu în Renaşterea italiana.

H. de Geymüller, Die Architektur der Renaissance în Tos-l cana, 11 vol., München, 1885 – 1908; M. Reymond, Brunei-leschi et

l'architecture italienne au XV sitele, Paris, fărtU dată; H Michel, /... 5. Alberti, Paris, 1931; M. Reymond, La sculpture florentine, 4 vol., Florenţa, 1897 – 1900; EI Bertaux, Donatello, Paris, 1910; B. Berenson, The Florentine Painters of the Renaissance, New York, 1895 – The Nonh Italian Painters of the R –, Londra, 1907 – The Centra Italian Painters of the R., ed. a 2-a, Londra, 1909 – The Veneţian Painters of the R., ed. a 3-a, Londra, 19 ţ – tr. În fr. de Mme de Rohan-Chabot et L. Gillet, 4 Paris, 1926; A. Colasanti, Gentile da Fabriano, Bergamo, 1909; G.F. HUI, Pisan Mo, Milano, 1928; P. Toesca, lino da Punicale, Bergamo, 1908; Schmarsow, MasacciM Cassel, 1900; J. Mesnil, Masaccio et les debuts de Renaissance, Haga, 1927; J.B. Supino Beato Angelici Florenţa, 1901; A. Pichon, Fra Angelico, Paris, 1911; Loese, Paolo Uccello, Repertorium fur Kunstwissenscliafţ 1898; M. Lagaisse, Benozzo Gozzoli, Paris, 1934; E. nofsky, Renaissance and Renascences în Western Art, Stockholm, 1960; W. Paatz, Renaissance oder Renovatio, B% trage zur Kunst des Mittelalteirs, Berlin, 1950; A. Chas Art et Humanisme a Florence au temps de Laurent le gnifique, Paris, 1959; W. Paatz, Die Kirchen von Flore 6 vol., Frankfurt-am-Main, 1940 – 54; H. Folnesics, Brune, leschi, Viena, 1915; P. Sanpaolesi, La cupola di Santa Marr del Fiore, Roma, 1941; L.H. Heydenreich, Spatwerke în nelleschis, Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen, \M 1931, O. Morisani, Michelozzo architetto, Milano, 1951 J. Pope-Hennessy, Italian Renaissance Sculpture, LondfH 1958; G. Galasi, La scultura florentina del Quattrvcenun Milano, 1949; R. Krautheimer şi T. Krautheimer-IH Lorenzo Ghiberti, Princeton, 1956; L. Planiscâg, Lor-H Ghiberti, Viena, 1940, şi Donatello, Florenţa, 1947; II. W Janson, The Sculpture of Donatello, Princeton, l-H L. Biagi, Jacopo della Quercia, Florenţa, 1946; B. liereil son, The Italian Painters of the Renaissance, Oxford: ed. nouă, Londra, 1952 (noua ed. franceză. Paris, i B. Molaioli, Gentile da Fabriano, Fabriano, 1927; B! – hardt, Pisanello, Viena, 1940; U. Procacci, Sulla crone delle opere di Masolino tra îi 1425 e îi 1428, RasfijH d'arte, XXVIII, 1953; M. Pittaluga, Masaccio, Fi o

Ib, M. Salmi, Masaccio, ed. a 2-a, Milano, 1948; K. Stein-l. iit, Masaccio, Viena, 1947; J. Pope-Hennessy, Fra Ange-M... Londra, 1952 şi Paolo Uccdlo, Londra, 1950; M. Pit-ulii Ra, Paolo Vecello, Roma, 1946; E. Cârti, Tuna la pit-uiră di Paolo Uccello, Milano, 1954; W. Weisbach, F. Pe-irllino uni die Romantik der Renaissance, Berlin, 19C1; H Longhi, Officina ferrarese, Roma, 1934, şi Ampliamenti de îI officina

ferrarese, Critica d'arte, IV, 1940, supplement; II Nicolson, The Painters of Ferrara, Londra, 1952; G. Ba-iiini, La pittura lombarda del Quattrocento, Messina, 1952; Uottari, La pittura del Quattrocento în Sicilia, Messina, I >M; L. van Puyvelde, La peinture flamande a Rome, lirnxciles, 1950.

GLOSAR

Ah. că (38). Placă ieşită destul de puternic în afară care încununează capitelurile şi primeşte direct bolţarii inferiori II arcurilor.

Abaţială (Biserică). Biserica principală a unei abaţii. Absidă (18). Partea terminală a unei biserici, având un i I ui semicircular sau poligonal, în general orientată. Prinf-o folosire abuzivă a termenului, orice parte a bisericii, i. lik rent de planul ei.

Absidiolă (20). Absidă mică în hemiciclu, de dimensiuni ULII reduse decât absida.

Adosată (Coloană). Coloană alipită unui perete, fără i face corp comun cu acesta.

Altorelief. Sculptură al cărei relief este puternic ieşit

Ilară, fără a se desprinde însă de fondul pe care stă.

Ambrazură. Străpungerea unei deschideri în linie oblică i încât, în cazul unei ferestre, evazarea interioară să perun iluminat mai bun iar în cazul unui portal evazaucrioară să dea mai multă lărgime intrării.

Amvon. Dală de marmură sau de piatră decorată, aşevertical şi dispusă de o parte şi de alta a balustradei totului, care susţine un pupitru din spatele căruia preotul mi citea fie evanghelia, pe amvonul dinspre nord, fie

a «li>lele, pe cel dinspre sud.

Ilţ. ijată (Coloană). Coloană zidită cel puţin în jumăl. iii. i diametrului ei în zidul sau în stâlpul cu care face

Mimun. Auteriendiu. Decor aplicat pe partea din faţă a altatf Mrciaji Mod de construcţie care prevede cioplirea pietrelor în aşa fel încât să nu prezinte decât feţe netede, ceea ce permite aplicarea lor exactă unele peste altele. Se opune blocajului. În funcţie de dimensiunea pietrelor, se poate vorbi de apareiaj mare, mijlociu sau mic.

Arc. Curbă alcătuită dintr-un asamblaj de pietre.

Arc în acoladă (1). Arc a cărui formă aminteşte acolada

tipografică.

Arc aplatizat (8). Arc care descrie un segment mai mic decât o semicircumferinţă.

Arc butant (10). Arc extradosat plasat deasupra navei laterale pentru a prelua prin zidul lateral de sub jgheab împingerea bolţii centrale şi a o transmite unui organ vertical la sol: culeea, care serveşte totodată drept contrafort bolţilor colateralelor. Arcul butant se sprijină pe contrafort iar vârful lui ajunge în punctul împingerii îmbinate a arcurilor dublouri şi a arcurilor ogive. Această împingere este transmisă prin arc contrafortului care serveşte drept sprijin.

Inventat în jurul anului 1180 în Île-de-France, arcul butant marchează adevărata naştere a arhitecturii gotice (Francis Salet). Folosirea simultană a ogivei, a arcului frânt şi a arcului butant defineşte această arhitectură, permiţând înălţarea atât de extraordinară a navelor catedralelor. Intervalele dintre stâlpi pot fi evidate de mari ferestre cu menouri. În cursul secolului al XIII-lea, arcurile butante încep să aibă două aripi pentru a putea cuprinde dublele nave laterale şi cu două etaje pentru a putea primi mai bine împingerea extradosurilor bolţii.

Arc de descărcare. Arc înecat în grosimea zidului, a cărui funcţie constă în uşurarea părţii pe care o încadrează sau deasupra căruia este plasat transmiţând greutatea zidăriilor superioare pe părţi.

Arc diafragm. Arc întins deasupra unei nave şi care suportă un zid destinat susţinerii acoperământului.

Arc cu două cintre (9). Arc frânt în care poate fi înscris un triunghi echilateral.

Arc dublou (A 50). Arc care consolidează leagănul unei bolţi.

Arc în formă de mâner de coş (2). Arc format dintr-un segment mare de cerc, legat de cadre prin două seg «mente de circumferinţă mai mici.

Arc în formă de mitră (5). Printr-o folosire abuzivi a cuvântului, arc formând un unghi ascuţit care desemnează un alt arc.

S arc în formă de mitră

1 arc în acoladă

7 arc în formă de potcoav

3 arc frânt

4 arc dublou

8 arc aplatizat

9 arc cu două centre

I

Arc în formă de potcoavă (7). Arc a cărui deschidere maximă se află deasupra bolţarilor de poză.

Arc frânt (3). Arc format din două segmente de curba, obţinut prin suprimarea părţii centrale a unui arc în plin1 cintru.

Arc în plin cintru (6). Arc a cărui curbă descrie un (semicerc.

Arc polilobat. Arc divizat de mai mulţi lobi.

Arcadă. Ansamblu format dintr-un arc şi suporţii acestuia (jambages).

Arcatură. Şir de arcade aplicate pe un zid care le închide deschiderea; de aici şi denumirea de arcatură oarbă.

Arhitravă. Grindă sprijinită pe doi suporţi izolaţi. Nu trebuie confundată cu lintoul.

Arhivoltă. Ansamblul vutelor unui gol de fereastră sau de uşă, ale unei nişe sau ale unei arcaturi. Termenul este folosit mai mult ca o formă decorativă decât ca un element de structură.

Armături. Fie orizontale, fie verticale, sunt nişte benzi solide care traversează zidăria pentru a-i consolida coeziunea. Armăturile verticale sunt frecvente mai ales la colţuri.

O

10 arc butotiat cu dublă voie

11 sarcina culeii

12 culee

13 zidul licrimar

Armăturile orizontale pot fi nişte grinzi înecate în zidărie (epoca romanică), lanţuri sau bare de fier (mai târziu).

Vsiză. Rând orizontal de pietre din care este alcătuită II l. iria.

Xstragal (40). Mulură ieşită puternic în relief care ra (indează capitelul cu fusul coloanei. În Evul Mediu, astragalul făcea corp comun cu capitelul.

Balustrada corului (Chuncel). Îngrăditură formată de obicei din dale de piatră sau de marmură, aşezate vertical.1 încastrate în nişte stâlpi mici, care delimita spaţiul re-tervai cultului de public.

Îi. indi lombardă. Bandă verticală uşor ieşită în relief. /W’sie benzi’s ni legate între ele prin mici arcade susţinute Je console sau de modilioane. Sunt caracteristice pentru prima artă romanică”.

II. indou. Mulură rectilinie ieşită în relief.

It. irlong (Plan) (14). Planul dreptunghiular al unei tâttvee în cadrul căruia o travee a navei corespunde unei tfivec a navelor laterale. În arhitectura gotică, primele bolti pe încrucişare de ogive sunt sixpartite, ceea ce înseamnă axa navei

14 barlong (plan)

Încrucişarea este formată nu din două ci din trei ogive, de a treia ogivă fiind paralelă cu dublourile. Bolta urtilă avea nevoie de un suport mai puternic pentru relf diagonal», un suport mai slab pentru ogiva transver-i i.ir în planul pătrat f ecare dintre traveele navei cores-ulc. i la două travee ale navelor laterale. Acest partiu îi simplificat prin adoptarea planului dreptunghiular în bolta este cvadripartita. Alternanţa între suportul slab upniuil puternic (coloană, stâlp) este în felul acesta suiwiii iar o travee a navelor laterale corespunde unei vă e a navei.

I

I

25

ÎS capelă absidială

16 deambulatoriu

17 capele reionatite

18 absidă

19 cor

20 absidlolă

21 transept

21 careul transeptului (În crucişarea tranaeptulall

23 colaterale sau nave laterale 14 nava 25 capele laterale

Bază (42). Fundament neted sau cu muluri al unui zid: al unui stâlp sau al unei coloane. Stă întotdeauna pe un soclu.

Bazilică. La Roma, bazilica era o vastă construc având diferite forme şi servind drept loc de întâlnire. Termenul a fost de timpuriu folosit pentru a desemna edificiile de cult creştin. Era alcătuită dintr-o navă, două na laterale mai puţin largi şi mai puţin înalte decât nava în capătul navei, o absidă în general orientată. Putea precedată de un portic sau de un atrium. Epoca romanii i-a adăugat un transept sau o navă perpendiculară.

Blocaj. Materiale ordinare sparte cu ciocanul şi înecaţi în ciment.

Boltă în arc mănăstiresc. Boltă bombată şi pătrată fo’ mata din patru secţiuni triunghiulare de bolţi în leagă

Boltă în cruce (cu muchiile ieşite) (46). Boltă forma din încrucişarea a doua leagăne care se întretaie în unghi drept şi cu muchiile ieşite în afară. împingerile, în Io fie continue ca în cazul bolţii în leagăn, sunt localizate pe suporţi plasaţi în punctele de limită a muchiilor, în felul acesta ele pot fi mai uşor contracarate de contraforţi. Zidurile nu trebuie să fie atât de groase şi pot fi străpunse de ferestre în intervalul dintre suporţi.

lioltă în leagăn (47). De fapt, nu este altceva decât un arc prelungit. Poate avea toate traseele arcului: în plin cintru, frânt, în formă de potcoava, aplatizat, în formă de miner de coş, în sfert de cerc.

Koltă de ogivă (51). Boltă ale cărei muchii ieşite în afară sunt întărite prin nervuri scoase în relief. Cintrele provizorii de lemn au fost înlocuite de cintre permanente din piatră. Noutatea principiului constă în faptul că aceste nervuri ieşite în afară formează o membrură independentă.1 bolţii pe care se pot combina succesiuni de bolţi susţinute de această membrană. La început ogiva va fi în plin cintru; frângerea nu este decât o caracteristică secundară, a it din punct de vedere cronologic cât şi funcţional. Înrca exercitată de greutatea bolţii este canalizată spre patru puncte care vor fi consolidate de organe de sprijinire. În acest sistem de forţe savant echilibrate, zidurile reduse la rolul de împrejmuire nu mai sunt indispensabile Itibilităţi! monumentului. Se pot deci multiplica străpunţi. mic înlocuindu-le prin ziduri despărţitoare prevăzute cu camuri. Se rezolvă în felul acesta două probleme: aceea. i echilibrului şi aceea a iluminatului. În sfârşit procedeul poate fi adaptat la toate planurile: pătrat, barlong, trapen. l.il, triunghiular şi mai ales la traveele circulare ale 1 nimlatoriului.

Holtă sixpartită (53). Boltă de ogive alcătuită din trei II Miri oţ; ive. Ea permite boltirea traveelor cu plan pătrat.

Bolţar (26). (Claveau) Piatră tăiată în formă de pană din care este alcătuit un arc. (Voussoir) Piatră tăiată în

It Imitări

I» iHilţiirl de poza formă de cruce. În acest caz este un element al bolţii, spre deosebire de bolţarul claveau care este unul din elementele arcului. (Voutain) Compartiment al bolţii.

Bolţar de poză (Sommier) (27). Bolţar plasat la naşterea bolţii.

Bosaje (Apareiaj cu). Apareiaj în cadrul căruia colţurile pietrelor sunt regularizate cu dalta pe faţa exterioară, al cărei centru rămâne ieşit în afară şi zgrunţuros. Este folosit mai ales în arhitectura militară

medievală. Renaşterea l-a folosit ca un ornament.

Cantonat. Se spune despre un masiv pătrat prevăzut cu coloane unghiulare. A nu se confunda cu flancat.

Capătul bisericii (Chevet). Termen care desemnează extremitatea dinspre altar a bisericii. În textul românesc s-a folosit cu precădere termenul de absidă.

Capele reionante (17). Capelele care se deschid spre deambulatoriu.

Capitel (44). Piatră cioplită şi sculptată aşezată deasupra unei coloane, semicoloane sau a unui pilaştrii şi care, prin intermediul unei abace, primeşte bolţarii inferiori ai unui arc sau suportă un antablament. În partea sa inferioară, se racordează cu fusul coloanei prin intermediul unui astragal.

Careul transeptului. Intersecţie a navei cu transeptul.

Champleve. Vezi smalţ.

Cheie de boltă. Bolţar în formă de cruce grecească mun celor patru muchii, sau diferitelor ogive în arta gotic

Ciboriu. Un fel de baldachin compus din patru coloatl legate între ele prin arhitrave sau arce, acoperit cu acoperiş din patru bucăţi sau mai rar cu un dom.

Claire-voie. Parte de sus a bisericilor numită astfel îl cazul în care ferestrele, apropiate între ele sau despărţite numai prin menouri sau colonete, formau, datorită numărului mai mare de goluri, un etaj aproape în întregimi ajurat. Cloisonne. Vezi smalţ.

Colaterală (23). Navă laterală a unei biserici, paraleli cu nava principală. Sinonim cu nava laterală.

Colegială (Biserică). Biserică în care oficiază un consiliu de canonici.

Consolă (Corbeau) (35). Bloc de piatră ieşit în afară suprafaţa zidului şi servind drept suport. (Console) Kst.

ULII mare şi primeşte reliefuri izolate. Are adeseori planul lemicircular sau poligonal.

Contrafort. Element de consolidare a zidăriei, de cele în îi multe ori sub formă de pilaştrii aplicat pe faţa exte-iin, nu a unui zid pentru a reduce efectele împingerilor. Se implică direct dublourilor sau stâlpilor bolţilor în cruce. Oferă II rezistenţă negativă împingerii oblice pe care o primeşte. Folosirea lui sistematică şi raţională este una din princip. ilcic inovaţii ale arhitecturii romanice.

(Wnijă. Asiză ornamentată şi ieşită în afară care în ununează un zid şi susţine marginea acoperişului, adăpos-iiint parametrul şi proiectând la distanţă apele ploii. Corni„i romanică este susţinută de modilioane sau benzi lom-Urde.

Creţet. Frunză cu nervuri viguroase şi baza foarte largă, al cărei vâri se termină printr-un mugur. Se întâlnesc în îi ales la colţurile capitelurilor, pe rampanţii gablului, pe muchiile fleşelor şi chiar ale turnurilor.

Culee (12). Masiv de zidărie care prin masa sa rezistă împingerea unui arc, a unei bolţi sau a unei arcade.

I II fiolă pe pandantive npolă. Boltă concavă, emisferică sau din fragmente i H în l'i-ntru a acoperi o travee pătrată cu o cupolă trebuie il.it careul, şi anume prin trecerea de la planul pătrat îi un la planul poligonal sau curb al bolţii. Acest lucru se nliţipic fie prin pandantiv (28), care este un triunghi sferic, fji> pl ni trompă (29), care este un arc diagonal întins la tip> iirr colţ şi racordat pe dedesubt printr-un sfert de sfera.

IM bolta pe pandantiv, fiecare triunghi este astfel con-Mi"! incit unul din vârfurile sale să fie angajat într-un

29 cupolă pe tromp unghi al careului iar partea opusă acestui vârf să desenez* i un sfert de cerc. îmbinarea celor patru pandantive formeazj astfel un cerc complet pe care se poate construi o cupolă, Fiecare pandantiv este apareiat prin asize orizontale. Tron pde sunt apareiate fie prin intermediul unei succesiuni dl arce concentrice, fie în formă de con. În primul caz, fietar* arc este independent. Cupola cea mai des folosită este cupola conică formată printr-o combinaţie de arce paralele care se îngustează treptat pe măsură ce pătrund mai adânc! unghiul dintre cele două ziduri unde este plasată trompa.

30

30 ecoansoane

3\ licine

Cvadrilob. Motiv decorativ alcătuit din îmbinarea între patru lobi.

Deambulatoriu (16). Galerie de circulaţie care înconl-i. iră corul.

Dublou. Vezi arc dublou.

Ixoanson (30). Suprafaţă triunghiulară determinată fie de două arce tangente şi o linie dreaptă, fie de un arc şi două linii drepte.

Encorbellement. Asiza sau şir de asize peste asizele infe-i mare.

Bandajul pietrelor formează contragreutatea care-i împiedică bascularea.

Etaj. Diviziune reală a unei clădiri în sens orizontal.

Extrados. Suprafaţă exterioară a unui arc.

l'Iainboaiantă (Artă gotică). Termen care desemnează imaşterea arhitecturii gotice în jurul anului 1380 şi se prelungeşte până în jurul anului 1540. Numele provine de la II. uiirile (flammes) care însufleţesc parcă reţeaua de ferestre, r caracterizează printr-o boltă de ogive formată din lierne, i din tierseroane. Arcele sunt în „penetraţie”, adică se pierdi Inert în stâlp fără să se sprijine pe un capitel.

I Ian cât. Termenul se foloseşte în cazul unui stâlp pitrai având fiecare faţă armată cu o coloană (flancat de patru coloane). A nu se confunda cu cantonat.

l'Ieuron. Ornament în formă de floare care amortizează şi decorează vârful unui pinion, al unui gablu sau al unui pinaclu.

Formeret (49). Arc paralel cu axa bolţii înserat în zidul lateral.

Frescă. Pictură executată pe mortar în timpul uscării acestuia.

32

38 abaca

39 corbeille

40 astragal

41 fus

42 bază

32 vute

33 timpan lintou

3 S consola stâlp median 37 Juscior

43 soclu

44 capitel

Gablu. Fronton ascuţit.

Geminat (Gol). Gol împărţit în două printr-un mic suport vertical.

Gheară. Ornament în forma de gheară plasat la col ţurile unui soclu pătrat făcând legătura între acesta şi baza unui stâlp.

Grisaille. Pictură monocromă care imită efectele sculpturii.

Impostă. Mulură ieşită în relief care încununează un stâlp şi pe care sunt aşezaţi bolţarii de poză ai unui arc. Inel. Mulură circulară care înconjură o coloană. Intrados. Suprafaţa interioară a unui arc.

Lanceolat. Arc frânt ascuţit. Odinioară se aplică termenul de

gotic lanceolat acelei perioade a artei care se întinde de la începutul secolului al XIII-lea până în jurul anului 1250. În prezent această expresie nu mai este folosită.

Lansetă. Arc frânt foarte ascuţit care determină deschideri înalte şi înguste.

Lăcrimar. Placă tăiată cu marginile oblice a cărei faţă inferioară este evidată cu o mulură concavă având funcţia de a aduna apele şi a le azvârli departe de zid.

Leagăn. Vezi boltă în leagăn, Lierne (31). Nervuri care leagă cheia ogivelor cu cheia unui dublou sau a unui arc ţormeret sau cu capătul unui nrrseron.

Lintou (34). Piatră orizontală aşezată pe stâlpii de sus-Ilucie (usciori) şi care închide în partea de sus un gol dreptunghiular.

I.intou în formă de şa. Lintou care desenează un unghi vizat în partea sa superioară formând astfel două verlante.

Littel. Mulură cu profil drept care se racordează prin unghiuri drepte la zidul pe care îl decorează.

Menouri. Montanţi şi traverse din piatră care împart

I fereastră în două sau mai multe compartimente.

Modenatură. Proporţia şi gălbui mulurilor unei cornişe. Modilion. Consolă de dimensiuni mici. De cele mai multe ni niodilioanele sunt aliniate pentru a susţine o cornişă.

Mozarabă (Artă). Artă creştină practicată în Spania musulmană şi în Spania creştină în cursul secolului al X IM ţ. i ia începutul celui de al XI-lea. Se inspiră, în primul rând, arta islamică.

Muchie. Vezi boltă în cruce.

Mudejar (Artă). Artă creştină practicată numai în Spaniartftină între secolele al XIII-lea şi al XV-lea, având anuniiie caracteristici permanente moştenite din arta arabă.

Mulură concavă (Gorge). Mulură cu profil concav, de-iiipitl în semicerc. Se opune torului.

Nartex. În arhitectura primitivă creştină, nartexul era un fel de vestibul care preceda bazilica. Printr-o folosire abuzivă a termenului, a ajuns să desemneze pridvorul unei biserici.

Navă laterală. Vezi colaterală.

Ni? a de mormânt (Enfeu). Nişă cu fond plat destinată de cele mai multe ori să adăpostească un mormânt. Derivă din arcosoliul antic.

Oculus. Fereastră de mici dimensiuni fără reţea interioară.

Ogivă (48). Nervură diagonală pe care se sprijină bolta. Consolidează muchiile unei bolţi, poate deci să fie în plin cintru (vezi boltă).

Pala. Înseamnă retablu în italiană.

Pandantiv. Triunghi prin care se racordează careul pentru a aşeza calota unei cupole (vezi cupolă).

Pantocrator. Reprezentare a lui Dumnezeu ca suveran atotputernic, în arta bizantină.

Pat de carieră. Pietrele trebuie aşezate pe patul de carieră, adică respectându-se orizontalitatea stratului de carieră, în mod excepţional, anumite pietre alese anume sunt aşezate în sensul invers al patului de carieră, adică în picioare, deci perpendicular pe patul de carieră.

Perpendicular (Stil). Perioadă a arhitecturii gotice în Anglia. Urmează aşa-numitului decorated style sau stil „imtierseroanr

46 boltă în cruce

47 boltă în leagăn cu secţiunea în pliu cintru podobit (1250 – 1350) care căuta complicarea bolţilor prin folosirea de lierne şi tierseroane. Abaţia de Gloucester (1347 – 1350) este primul monument în stilul perpendicular l.are va continua să se manifeste până la începutul secolului,» l XVI-lea. Numele provine de la cadrilajul pe care îl desenează menourile orizontale şi verticale ale ferestrelor sale uriaşe. Originalitatea lui se manifestă mai ales în economia bolţilor: ele dispar sub mulţimea arcelor şi capătă aşa-numita formă de boltă în evantai. Sunt formate dintr-un de trunchiuri de con răsturnate, bogat ornamentate cu ti 111 urî decorative. Capela Henry VII din Westminster începută în 1502) este considerată capodopera acestui stil. Pllastru. Stâlp dreptunghiular uşor ieşit în afară, anga-iii într-un zid sau în alt stâlp. IM. Ubandă apareiată. Falsă arhitravă obţinută prin ajuns

„I mai multor blocuri de piatră tăiate în colţuri.

Predelă. Compartiment inferior al unui retablu conţinând reprezentarea unei teme sau a unei serii de teme.

Pridvor. În general, extremitatea occidentală a unei biserici.

Rampant. Corp de arhitectură care urmează o pantă, ca cele două laturi ale unui fronton, ale unui gablu sau ale unui lintou.

Reionant. Termen care desemnează acea perioadă a arhitecturii ce se întinde aproximativ între anii 1260 şi 1370. Expresia provine dintr-un detaliu de arhitectură: rozele sunt decupate parcă de spiţele

(Rayons) unei roţi. Caracteristica cea mai evidentă este faptul că biserica tinde să nu mai fie decât o cuşcă uriaşă de sticlă, ferestrele absorbind triforiul. Sugerează elevaţia cu două etaje.

Retablu. Tablou vertical mai retras faţă de masa altarului, în italiană se spune pala.

Ronde-bosse. Sculptură executată complet în relief, ne-maifăcând astfel corp comun cu fondul.

Rost. Interval dintre două pietre suprapuse umplut cu mortar.

Rozasă. Ornament în formă de roză.

Roză. Gol mare circular.

Rulou. Termen care desemnează şirurile curbe de

51 boltă de ogivă

48 arc ogiv

49 arc formeret

50 arc dublou axa navet vute sau de bolţari care se încastrează unele în altele.

Smalţ pe fond scobit (Champleve). Placă smălţuită în care suprafeţele care urmau să fie smălţuite au fost scobite în grosimea plăcii. Se opune smalţului celular (cloisonne) unde aceleaşi suprafeţe au fost delimitate prin aplicarea unor despărţituri sudate perpendicular pe placă. În ţinutul Limou-sin smalţul este cu fond scobit, smalţul renan şi bizantin este celular.

$2 boltă cvadripartită pe plan pătrat

4 X)

52 *

SJ boltă sixpartită pe planpătrat

1 t

X V

X /x X

53”.

M bolta cvadripartită j» e plan dreptunghiular

X >< X

X >< >

54

axa navei

Kitipi (Alternanţă de stâlpi puternici şi stâlpi slabi). Uttrnanţa unui stâlp puternic cu unul sau mai mulţi stâlpi Iftbi este cerută de

boltirea navei în cazul stâlpului puter-mi) l de cea a navei laterale în cazul stâlpului slab.

Stâlp median (Trumeau) (36). Stâlp central care suportă llntoul unui portal pe care îl împarte astfel în două goluri.

„Ja (Acoperiş în formă de). Se spune despre un acoi u două pante.

ţtnfrtn. Suprafaţă oblică obţinută prin rabaterea un-l „lui unei pietre.

I

Tempera. Procedeu de pictură în cadrul căruia culorile sunt pur şi simplu dizolvate în apă şi apoi aplicate pe vaste suprafeţe murale. În italiană, a tempera.

Tierseron (45). Arc care uneşte lierna cu naşterea ogivelor.

Timpan (33). Panou cuprins în cadrul unui portal între arc şi llntou.

Tor. Ieşind convex în formă de sul. Se opune mulurii concave.

Transept (21). Navă transversală fără colaterale care depăşeşte adeseori linia navelor laterale dând bazilicii creştine forma simbolică a unei cruci.

Travee. Porţiune a unui edificiu cuprinsă între doi suporţi, stâlpi sau stâlpi principali.

Treflat (Plan). Planul unei biserici cu trei abside divergente.

Tribună. Galerie practicată deasupra navelor laterale. Sprijină în mod util dublourile sau bolţile navei centrale.

Triforiu. Rând de goluri sau de galerii de mai mică importanţă practicat în zidurile laterale deasupra navelor laterale.

Trompă. Porţiune de bolta înălţata în unghiurile unei travee pătrate şi care permite trecerea de la planul pătrat la octogon pentru construirea unei cupole (vezi cupolă).

Turn-lanternă. Turn purtat de patru arce mari şi străpuns de goluri prin care se asigură iluminatul bisericii. Se înalţă deasupra careului transeptului.

Uscior (57). Montant vertical de uşa sau de fereastră care susţine un arc sau un lintou.

Vuta (32). Una din arbivoltele unui portal.

INDICE*

CUPRINS

UMANISMUL GOTIC

I. Cele trei perioade ale sentimentului religios. Iconografia în secolul al XIII-lea. Cristos evanghelic. Încoronarea Mariei. Juvenilitatea.

— Tabloul lumii şi spiritul enciclopedic. „Oglinzile”.

— Umanismul elenistic, umanismul gotic, umanismul budic. II. Stilul. Raporturi noi între arhitectură şi plastică. Cadrele: capitelul, arhivoka, timpanul, stâlpul median.

— Stilul monumental. Perspectiva proporţiilor şi a tratării. Modeleul mural.

III. Atelierele şi evoluţia. Începuturile. Atelierele catedralelor franceze în prima jumătate a secolului al XIII-lea.

— Epoca praxiteleană a sculpturii gotice. Arta din Paris şi urbanitatea. Evoluţia cadrelor şi a tipurilor. Fecioarele din secolul al XIV-lea. Artele preţioase.

— Portretul funerar.

— Expansiunea în Franţa; sudul rodan an şi sudul toulousan. Problema flamandă.

IV. Italia gotică. Obsesia imperiului şi aticismul toscan.

— Spania: vitalitatea tradiţiei romanice, influenţe franceze.

— Germania, şcoala saxonă. Bamberg, Naumburg.

— Originalitatea scu’pturii engleze. Cadrele monumentale. Forma delicata. Alabas-trurile.

Capitolul IV. PICTURA GOTICA ÎN SECOLELE

AL XIII-lea ŞI AL XIV-lea

165

I. Cele două modalităţi ale picturii în Evul Med; u. Lumina imitată. Lumina interceptată.

— Vitraliul francez. Originile şi primele ateliere. Saint-Dénis.

— Influenţa catedralei din Chartres în Franţa şi în Anglia. Pictorii de vitralii pariziene. La Sainte-Chapelle. Rozele.

— Secolul al XIV-lea. Picturile în grisailla. Noutăţi tehnice. Evoluţia stilului. II. Măreţia picturii monumentale din Italia. Cate

109

drala lui Dante. Pictura dinainte de Giotto. Arta bizantină din Toscana: Cimabue. Arta pontificală de la Roma: Cavallini. Arta populară, de la exodul călugărilor sirieni până la primele icoane franciscane. Giotto şi sfântul Francisc. Giottismul dă o formă franciscanismului.

— Atelierele sluteriene. Fecioarele burgunde.

— Sculptura de aplică. Retabluri e, optică de teatru şi de jucării. Mormintele, tablouri vivante. Pietà, religia durerii.

II. Pictura creează o lume nouă. Experienţele dinaintea lui Van Eyck în domeniul miniaturii. Înapoierea pic